全国教育科学“十五”规划重点课题成果



ZhongGuo
YinYue
LiCheng

陈其射 编著

中国音乐历程



责任编辑：张安平
装帧设计：水木时代(北京)图书中心


ISBN 978-7-5043-5802-8
9 787504 358028 >

定价：29.80元

全国教育科学"十五"规划重点课题成果

中国音乐历程

陈其射 编著



图书在版编目(CIP)数据

中国音乐历程/陈其射编著. 一北京:中国广播电视出版社,2009.5
ISBN 978-7-5043-5802-8

Ⅰ.中… Ⅱ.陈… Ⅲ.音乐史一中国 Ⅳ.J609.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 058609 号

中国音乐历程
陈其射　编著

责任编辑　张安平
装帧设计　水木时代(北京)图书中心

出版发行　中国广播电视出版社
电　　话　010－86093580　010－86093583
社　　址　北京市西城区真武庙二条 9 号
邮　　编　100045
网　　址　www.crtp.com.cn
电子信箱　crtp8@sina.com

经　　销　全国各地新华书店
印　　刷　北京广达印刷有限公司

开　　本　787 毫米×1092 毫米　1/16
字　　数　571(千)字
印　　张　21.75
版　　次　2009 年 6 月第 1 版　2009 年 6 月第 1 次印刷
印　　数　3000 册

书　　号　ISBN 978-7-5043-5802-8
定　　价　29.80 元

(版权所有　翻印必究·印装有误　负责调换)

前　言

相对其他学科的历史来说，中国音乐史学是一门年轻的学科，但是，它所研究对象的时空关系却是惊人的长久，好在继杨荫浏先生巨著《中国音乐史稿》(上、下册)出版之后，中国音乐史学有了一个长足的发展，新的研究成果不断涌现，为本书的撰写奠定了良好的基础。在本书撰写过程中，面对浩如烟海的学科知识，笔者时常感到力不从心。因此，拙著在许多方面肯定都存在着局限性、粗略性和片面性，其疏漏和错误之处一定不少，敬请广大同仁给予指正。

在撰写本书时，首先遇到的是以什么体例撰写本书的纲目。在此问题上前人已从不同的角度作出了选择。从宏观上看前人的撰写体例，可分为在横向的框架下按纵向时间依次展开和依横向音乐的表现形态分类两种。前一种体例有四种具体做法：一是以朝代为标准的分期法，这是最通常的办法。即按古今分界，古代部分按上古、中古、近古为篇为纲，依照政治结构的朝代为章为目；近、现、当代部分以重大政治事件为篇为纲(以鸦片战争为古今分界，以五四运动为近、现代分界，以中华人民共和国成立为近现代与当代的分界，以文革为后现代和当代的分界)，以人物、政治运动、音乐体裁为章为目的做法。这种做法也有古代部分纯粹依照政治结构的朝代组合为篇为纲，近代、现代、当代部分以音乐体裁为章为目撰写的。二是以社会性质为标准的分期法，即按照社会性质的时间为序进行分期①的做法。它将中国音乐历程分为原始社会，奴隶社会，封建社会前期、中期、晚期，殖民地半殖民地社会前期、后期，社会主义社会前期、后期。三是以朝代与音乐种类、形态为标准的综合分期法。即以歌舞伎乐期(远古至唐)、综合俗乐期(宋元)、戏曲俗乐期(明清)、新音乐期(近现代)分期。四是以朝代与音乐表现形态为标准的分期法。即以远古乐舞时期(远古至夏)、金石之乐时期(商至春秋)、俗乐时期(战国至隋唐五代)、市民音乐时期(宋至明清)、近代民族音乐探索时期(晚清至建国)。后一种撰写方式有三种具体做法：其一是以音乐学具体研究对象门类和音乐表演形式为标准的综合分期法②。即以律、调、谱、器和乐队、乐舞、歌剧、器乐的进化为主线撰写著作。其二是以音乐表现形式、种类和形态变革为标准的纵向线条分期法。采用以专题史为主、断代史为辅的做法③。即以音乐机构、歌曲、歌舞、说唱、乐器、器乐、戏曲、音乐技法、音乐美学为主线撰写纲目。试图突出音乐各门类自身的发展规律，以音乐的“自律”为纲目，以跳出横向以时间为序“他律”的制约。其三是以中国音乐史进程和音乐表现形态两条主线交错的混合分期法。音乐历史进程以时间为序，以章、节表示；音乐表现形态以乐舞时代、歌舞伎乐时代、民间音乐时代、专业音乐创作时代为编的结构框架的编撰样式④。笔者思考再三，结合20多年中国音乐史学科的教研心得，提出了依照音乐表现的主要特征和社会功能为标准分期的新体例。将中国音乐历程分为巫、礼、燕、艺、新五个时期。远古至夏、商为巫乐期，周、秦、汉为礼乐期，魏至五代为燕乐期，宋、元、明、清为艺乐期，晚清至建国前为新乐期。“巫

---

① 如廖辅叔的《中国古代音乐简史》。

② 王光祈：《中国音乐史》，广西师范大学出版社2005年版。

③ 王誉声：《中国音乐史纲要》，陕西人民教育出版社1993年版。

④ 刘再生：《中国音乐史简明教程》，上海音乐学院出版社2006年版。

乐”是远古至夏商音乐表现的主要特征，“巫乐”是原始巫术的有机组成部分，与政治、社会结为一体。乐师即巫、觋，具有崇高的社会地位。“礼乐”是周、秦、汉音乐表现的主要特征，“礼乐”是礼的附庸、政的奴婢、刑的补充，是阶级社会中人的行为规范的标志和准则。乐师是宫廷礼仪“制礼作乐”的乐官。“燕乐”是魏至五代音乐表现的主要特征，“燕乐”是达官显贵佐酒进食的背景音乐，虽莺歌燕舞、登峰造极，却已成为政治边缘化的艺术形式，乐师已降为乐奴（隶伎），成为宫廷的宫伎，官府的官伎，军营的营伎，民间的家伎。“艺乐”是宋、元、明、清音乐表现的主要特征，“艺乐”是以艺术商品为欣赏对象，是人们精神生活中不可缺少的重要内容。音乐已内蕴了艺术和商业的二重特征，市民用自律审美的艺术表现使说唱、戏曲、器乐走向兴盛。“新乐”是晚清至建国前音乐表现的主要特征，是政治运动的齿轮和螺丝钉，是特殊社会背景下形成的中西融合的新的音乐样式，是在音乐观念、形态、结构、创作、传承、传播等方式上与中国传统音乐迥异的多元组合的全新的时代音乐。尤其在革命歌声中，更是用其积极向上的情绪、强劲的脉冲、高亢有力的旋律与时俱进，与传统分道扬镳。人类的文化现象都有其生成和衰退、蕴积和延续的过程，中国音乐历程在巫乐、礼乐、燕乐、艺乐、新乐各鼎盛时期，均凸显出各期的音乐特色，其后虽逐渐消退和转换，但并非死亡。“巫乐”之消，“礼乐”之长，转换之初，礼乐仍存有远古巫乐的痕迹。曾侯乙墓漆画中鸟首人身的撞钟人便是巫师。此已是“巫乐其表，礼乐其实”了。其后巫乐与礼乐、燕乐、艺乐、新乐共生，一直延续至今。在今偏僻之地，伴随着神人对话、天地交流、驱瘟避邪、蜡祭求雨、祈福求子等活动，巫乐生命依然强劲。“礼乐”之消，“燕乐”之长，坐部伎的中雅乐虽然保留了“端冕而听”的礼乐性质，但规模之小，内容之异化，早已失去了“礼、乐、刑、政”一体的原本魂魄，在没落中渐被人淡忘。而音乐主体的教坊燕乐歌舞正辉煌灿烂，广场立部伎表演已精彩绝伦，燕乐歌舞大曲更是无与伦比。其后礼乐仍然存在，仍是燕乐、艺乐、新乐时期各种典礼、仪式、集会中的欣赏对象。“燕乐”之消、“艺乐”之长，华丽排场的宴飨纯音之乐，因市民阶层的兴起而演化成商业化的自律审美艺术。燕乐虽已蜕变，却仍可从艺乐、新乐时期贵族官员的宴乐排场和百姓欣赏戏剧、曲艺时的宴乐民俗中看到燕乐的痕迹。“艺乐”之消、“新乐”之长，音乐商业运作的极端化是对艺术的亵渎。门户开放，西乐东渐，巫乐的疯癫痴狂和超凡脱俗，礼乐的神圣诡秘和庄严肃穆，燕乐的清静淡远和愉悦快感，艺乐的技能超群和意蕴生动都与新乐相形见绌，技艺并重和永恒的理性成了新乐的主宰，与时俱进的新乐成了时代最强和最美的音响符号，音乐又重新回归到他律的审美轨道。在新乐的主导下，巫乐之神秘、礼乐之庄重、宴乐之喧闹、艺乐之精妙均获得了共生。

在撰写本书时，根据笔者长期对中国音乐史的教学和研究，在不少问题上提出了与其他同类著作不同的新看法。其一，在音乐起源的问题上，笔者在“功利先于审美”①和“生命先于思想”②观念的支配下，主张音乐起源存在多元性而并非单源于劳动，劳动虽为音乐的产生准备了条件，但劳动先于艺术。其二，在原始音乐的表现特征上，笔者从《葛天氏之乐》“投足以歌”中看到了原始踏脚的歌舞形式。可能说明原始音乐特别强调节拍和节奏的作用，进而推测曲调可能较为简单朴实。正与汉代恒宽的《盐铁论》记载说原始歌曲“乐而无转”吻合，旋律性不强想必是可信的。其三，在先秦音乐欣赏审美观念的发展上，似乎存在由“以众为观”的巨美欣赏观念向“炫技美”的个美欣赏观念转移。即从夏桀、殷纣数万女乐的“以钜为美，以众为观”、“齐宣王使人吹竽，必三百人”的“巨美”转向战国齐湣王“好一一听之”的“个美”。其四，在音阶的成因上，笔者认为，应该

---

① ② 此观点来源于普列哈诺夫《论艺术》一书中提出的：“劳动先于艺术，功利观点的产生早于审美观点的产生”。

是完善的编管乐器形成以后,人们在竹管实践中,发现了管长与音高的关系。当管长分别为九、八、七、六、五竹节数字关系时,恰与原始音阶宫、商、角、徵、羽音高大体吻合。此时,先民把对音阶的认识推到了理性的高度,音阶方才以数理的方式确立。其五,在黄帝的伶伦笛律"含少"律"三寸九分"的问题上,笔者认为过去一些学者的观点失之偏颇,认为是"九寸"律管长、公差为"3"的十二等差律的半律黄钟管长、三分损益法计算的约数半律黄钟管长、以一寸二分经验管口校正常数产生的半律黄钟管长等说法都与史实相悖。伶伦笛律不可能产生于距今5000年的黄帝时代,应该是我国乐律形成期两周的产物,是"以耳齐声、截竹定音"的度量而不是计算的半律黄钟管长。其六,在"伶伦自大夏之西"是否出国的问题上,笔者认为并非出国,大夏是中国境内今甘肃南部一地①。其七,在贾湖骨笛的音律分析上,笔者认为学者们在崇古和饰古的心态下得出的骨笛上的等分记号"是根据某种特定的比例关系计算好了的"②,"是在制作时为计算开孔而留下的计算刻度"③,"是经过精确计算的"④,"是十二平均律"⑤、"六声清商音阶,六声或七声下徵音阶"⑥和"多宫六声音阶或七声音阶"⑦的结论违背了历史的客观。它可能是远古以"身为度"的手指(可能是大拇指)计量。其八,在关于郑卫之音的问题上,笔者认为孔子把不合乎"仁""善"规范的民间音乐统称为"郑卫之音"而不是"郑卫之乐",是因为儒学中"音"是音乐的形态本质,"乐"是音乐沟通伦理的思想本质。孔子等人视雅乐符合中庸平和、乐而不淫、哀而不伤的伦理标准,以"乐"称之。与之相左者,只能称之为"音",并用"淫""邪"贬之。其九,在对《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》中"拊石击石"⑧的史料理解上,笔者认为原始先民击石奏乐是可信的。"拊"为轻,"击"为重,是记载最早的弱强交替的轻重律,若与今我国民族音乐以"二"为基数的倍分节奏、节拍体系相比较,似乎看到了这种体系的源头。其十,在对故宫博物院藏商代编磬的音程结构理解上,笔者用逆向比较法得出,商代编磬包含了大二度、小三度和纯四度的音高结构,它可能是我国特定的和谐观念、五声三音列旋法、徵羽调式色彩结构等民族音乐底基观念形态的源头。其十一,在关于周穆王西游的问题上,笔者认为传奇小说或演义类的内容只能作为历史参考。由于《穆天子传》是富于传奇性的小说⑨,所以周穆王西行记不能作为信史,只能作参考资料。其十二,在对中音史中图片资料的解释上,笔者认为就事论事的共时性阐述是必要的,但远远不够。应将图片资料上表现的文化现象放到历时和共时的时空大坐标中去审视,方能由表及里地透视本质和规律。例如,对远古时期的抽象彩纹(青海上孙寨舞蹈纹彩陶盆、甘肃武威磨嘴子舞蹈纹彩陶盆、青海西宁宗日遗址舞蹈纹彩陶盆、广东省石峡文化舞蹈纹彩陶罐拓片、云南沧源岩画圆圈舞)和水

---

① 笔者对大夏位置的分析,采用了冯文慈在《中外文化交流史》中的观点。见冯文慈:《中外文化交流史》,湖南教育出版社1998年版,第4页。

② 童忠良:"舞阳贾湖骨笛的音孔设计与宫调特点",《中国音乐学》,1992年第3期,第43页:"不少骨笛的音孔旁尚存钻孔时设计的横线刻记。可以看出,开孔前的刻线显然是根据某种特定的比例关系计算好了的。"

③ 肖兴华:"中国音乐文化文明九千年",《音乐研究》2000年第1期,第3页。

④ 张居中:"考古新发现——贾湖骨笛",《音乐研究》1988年第4期,第97页。

⑤ 箫兴华、张居中、王昌燧:"河南汝州中山寨十孔骨笛测音研究",《音乐研究》2001年2期,第37页。

⑥ 黄祥鹏:"舞阳贾湖骨笛测音研究",《文物》1989年第1期。

⑦ 童忠良:"舞阳贾湖骨笛的音孔设计与宫调特点",《中国音乐》1992年第3期,第51页。

⑧ 《吕氏春秋·仲夏记·古乐篇》载:"帝尧立,乃命质为乐,质乃效山林溪谷之音以作歌,乃以麋輅冒缶而鼓之,乃拊石击石,以象上帝玉磬之音,以致舞百兽"。

⑨ 冯文慈:《中外音乐交流史》,湖南教育出版社1998年版,第9页。其证据是清代《四库全书》提要按语中把它归入小说家类:"经为古书而存之可也;以为信史而录之,则史体杂、史例破矣。今退置小说家,义求其当,无庸以变古为嫌也。"

纹、鱼纹，均表现了平静、安详的恬美；而商代以后的虎纹（虎纹大石磬、故宫博物院四虎鎛）、兽纹（安阳西北 M1001 大墓兽面骨埙、江西新干兽面铙）、饕餮纹（商代崇阳饕餮纹铜鼓）均表现了狰狞可怖的美。从大文化的角度看待音乐的发展，容易领悟音乐美与上述抽象彩纹的同步关系，得出远古至夏商周，音乐可能是从平静的和谐美向凶猛的力量美方向发展的规律。其十三，在对《史记·乐书》师乙论歌唱技巧"抗、坠"的解释上，笔者认为"抗、坠"除解释为与歌唱的情绪变化关联和运用歌唱技巧时的比喻和感觉用语外，也可理解为是古代声乐技巧的专用名词，是"抗、坠"两种气息的对抗状态。其十四，在对《战国策》中"引商刻羽，杂以流徵"的解释上，笔者认为"引商"、"刻羽"、"流徵"均是古代艺术歌曲中的变化音。中国古代以长度计算音高，长低短高。"引"可解释为引申，乃伸长之意；"刻"可解释为刻短，乃缩短之意。"引商"是比商低半音的变化音（若宫等于 C，引商等于^{b}D）；"刻羽"是比羽高半音的变化音（若宫等于 C，清羽等于$^{\#}$A），"流徵"可释为比徵高半音的吟音。并非王光祈"商羽角徵四音的清音"或夏野"商角徵的清音和羽的低半音"的解释；也不是席臻贯、朱传迪视为转调概念的理解。其十五，对于《史记·刺客列传》中"变徵之声"和"羽声"的解释，笔者不同意其他著述的"调式"或"变化音"的解释，而是调高的变化，是变徵向羽进行的小三度转调。其十六，阮籍"乐不可妄造"的思想可能是中国古代传统音乐"移步不换形"的渐变发展特征的思想基础。其十七，在对唐代"坐部伎"和"立部伎"的区分上，笔者不同意把"坐、立部伎"简单地只说成"坐部伎"是水平较高、人数较少的堂上或室内演出的表演形式；"立部伎"是水平相对较差、人数相对较多的堂下或室外演出的表演形式。而应该看到"坐、立部伎"的主要区别在于表演内容之上，有些内容甚至是对峙的。当时的立部伎可能相当于今下的广场歌舞，规模宏大、气势磅礴，娱乐性较高，具有一定的流行性。敦煌壁画中名噪一时的"反弹琵琶"，应该是"立部伎"的即兴表演。而"坐部伎"的表演内容应该多属于雅乐礼仪的范畴。观众"端冕而听"，与"立部伎"那种互动同乐的表演气氛大相径庭。但从在唐代宫廷音乐中的地位和乐伎能力观之，"坐部伎"应该比"立部伎"要高。其十八，在对新音乐的看法上，笔者不赞成把新音乐看成是在"盲目崇洋"观念下结出的苦果。应运用唯物史观的高瞻远瞩进行宏观把握，应该看到传统音乐向新音乐的转型是客观历史的必然。尊重新音乐产生的历史成因，以民族性为音乐史价值取向的标准，来认识新音乐产生的必要性，传统音乐与新音乐并存并重的衔接性、合理性和辩证性，以及二者的相互靠近、互相渗透的客观史实。简单地理解为是强势文化对弱势文化的渗透和占领是片面的，不可取的。用冯文慈先生的观点可以理解成中外音乐交流的第二次高潮①。

这部中国音乐史著作，从应用性来看，具有教材性与通史性、教学性与研究性兼具的特点。就本书的教材性而言，这部书稿的写作，是在笔者的《中国音乐史》教材的基础上，再作适量扩充和修改而成。原教材是 20 世纪 80 年代完成的，几经充实修改，多年用于音乐学专业不同层次的教学之中。为适应中国音乐史课程建设需要，近几年又进行了较大的修改和扩充，使知识容量更大，内容更加完备。在撰写过程中，笔者从普通高校中国音乐史课的教学需要出发，关注了与学生知识面和知识结构的沟通，在大的文化背景下，展示中国音乐的历史发展，描述音乐风格流派的演变及其审美特质，揭示巫、礼、燕、艺、新五个不同社会历史时期音乐具有的人文精神。对中国古代乐律学、音乐技术、乐器也作了一定的介绍。本书史论结合，相辅互补，增强了全书的应用价值。在本书的撰写宗旨上，力图坚持六个方面的原则：一是坚持"物质决定思想、功利先于审

---

① 第一次高潮在南北朝隋唐时期，第二次高潮从清末民初学堂乐歌时期开始。见冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社 1998 年版，第 9 页。

美”的进化原则。使被审视的音乐历史现象始终处在大文化环境之下，谨防浪漫主义心态下“崇古和饰古”产生的超越。二是贯彻具体问题具体分析的辩证原则。使分析与综合、归纳与演绎、逻辑的与历史的方法结合起来。三是坚持实践第一、认识第二的唯物主义原则，是认识建立在实践基础上的主体对客体的能动反映。四是反对孤立地看待具体的史实和史料的科学原则。史实和史料不能与其文化的时空环境和历史坐标割裂，任何音乐现象都是在经济发展、阶级斗争、科学进步三种力量的推动下发展起来的。五是坚持音乐发展是自身规律的辩证过程的客观原则。任何文化的发展都是在不断地斗争中壮大起来的。六是除充分重视个人在音乐史上的积极意义外，肯定人民在音乐史进程中起决定作用的大众原则。

作 者

2009 年 5 月于温州

目　　录

第一章 巫乐历程

（远古及夏商　8000 多年前—前 221 年）

第一节　巫乐概况

从远古至夏、商，早期中国音乐的表现形态、思维特点和社会功能突出地显现为巫乐特征。这一时期中国音乐是依靠“超自然力”的幻想作为音乐的主要内容，成为控制和影响社会的巫术活动的组成部分。巫乐时期的乐师以巫师面目出现，巫师就是乐师，所以甲骨文中“巫”字与“舞”字是同型同义的。如下图：

巫师乐师主要由部落酋长、氏族首领来担任。音乐则是原始巫术的有机组成部分。巫乐具有相当的神秘性，它伴随着神人对话、天地交流、驱瘟避邪、蜡祭求雨、祈福求子的巫术活动而发生和发展。后期巫乐中血缘部族沟通天地的集体巫术行为逐渐成为王者、官府的特别礼仪。“殷尊神、尚鬼”将巫乐推向高峰，其后礼乐渐重，但《楚辞》中人化的鬼神，仍显现着巫乐特色；战国初的曾侯乙墓出土的漆画中，撞钟击鼓的乐师，依然是鸟首人身的巫师模样。此时金声玉振的钟磬之乐，表乃为巫乐，实已成为礼乐了。

一、远古时期（8000 多年前—前 2070 年）

远古时期是人类的蒙昧期，在图腾[①]崇拜的原始宗教意识中形成了最早的巫乐。中国音乐研究是以新石器时代的历史传说和考古发现作为研究对象的起点，探寻我国历史上曾经存在过的一种早期音乐文明现象。原始巫乐由原始乐舞和原始乐器两大部分组成。原始乐舞是乐舞形态的早期形式，对其认识，主要依据文献记载中的传说，其中图腾崇拜就是原始乐舞最典型的表现样式。如黄帝时代的《云门》，反映了最初生活在黄土高原的黄帝部族对“云”图腾的崇拜；唐尧的《咸池》，亦称《大咸》。咸池一般认为是日浴处，即太阳落山后洗澡的地方。可见尧是以太阳为图腾的，也是崇拜天神的乐舞。舜时的《箫韶》，可能是东夷部族鸟图腾崇拜的文化产物。孟子曾说：“舜，东夷人也。”先民们在漫长的原始社会中创造了原始乐器，以吹管乐器和打击乐器为主。从各个文化遗址中出土的原始乐器以骨笛、骨哨、陶埙、石磬最早。1987 年在河南舞阳贾湖村出

---

① 图腾（totem）一词，原是美洲印第安人的土语，是指同一氏族的人所信奉的祖先，以及保护者和以某种动物、植物、无生物作团结标号。图腾崇拜在北美印第安人和澳洲土著人中最为盛行。澳洲的图腾对象大多是动植物。除此之外，还有以云、雨、霜、霞、日、月、夏、秋、冬、星、雷、火、烟、水、海等为图腾的。图腾是氏族社会的精神统治者，它对远古社会生活和个人生活产生了极为重要的影响。可以毫不夸张地说，图腾是人类文化最重要的渊源之一。

土的贾湖骨笛已将中国音乐远古时期的文明向前追溯到 8000 年以前。《史记·五帝本纪》等古代文献中记载,大约五六千年前,我国以黄河流域为中心存在着三支大的部落集团:炎黄集团、东夷集团和苗蛮集团。炎黄集团以炎帝、黄帝为首领,在西部陕西、河南一带,以蛇图腾为中心,其后吸收了各部落的图腾,形成了龙形象的集图腾;东夷集团以太昊、少昊和蚩尤为首领,在华东地区;苗蛮集团以伏羲、女娲为首领,在南部长江流域。东南两大集团均以鸟图腾为中心,吸收了各部落的图腾,形成了凤形象的集图腾;龙、凤经过长期而激烈的战争,以龙图腾为标志的炎黄部落战胜了以凤为图腾的东夷和苗蛮集团,最后统一于华夏集团,建立了以华夏文化为核心的中国文化。"龙在上,凤在下"可能与此有关。从考古领域的角度看,各地都发现了远古先民活动的遗迹,但其历史发展是不平衡的。属于母系氏族社会遗存的有距今 6000—7000 年左右的长江流域的河姆渡文化和黄河流域的仰韶文化、马家窑等文化。属于父系氏族社会遗存的有龙山文化、青莲岗文化、屈家岭文化、大汶口文化、良渚文化和齐家文化。我国原始巫乐就是在这样的时代文化背景下以中原地区为中心发生与发展起来的,同时在内容和形式上留下了鲜明的原始时代巫乐印迹。

二、夏商时期(前 2070—前 1046)

自夏禹始,中国由原始社会进入了有阶级的奴隶制社会,相继建立了夏(前 2070—前 1600 年)、商(前 1600—前 1046 年)两个奴隶制王朝。音乐开始打上了阶级的烙印。夏代属新石器时代末期,根据文献和考古资料所知,夏代共传 14 世,17 个王,传 470 年。二里头文化[①]中的二里头据考古学界认为此地可能就是夏代都郡,公认了夏文化的确切存在。商代是奴隶制全盛期,其中有二里冈期文化、安阳小屯殷墟等。商民族原是黄河下游的一个部落。《史记·殷本纪》载:"殷契,母曰简狄,有娀氏之女,为帝喾次妃。三人行浴,见玄鸟堕其卵,简狄取吞之,因孕生契。"说明商族早期曾经是信仰"鸟"图腾的母系氏族社会。从契到汤,经过 400 年,传了 14 代。商民族逐渐强盛成为东方强大部族时应该是公元前 1600 年汤伐桀之际,商灭夏,建立了商王朝。清光绪二十五年(1899 年)甲骨文的发现,进一步证实《史记》所载的商王世系的可靠性。商民族又是我国历史上第一个有成熟文字的民族。商代盘庚迁殷(今河南安阳),后世称殷商。安阳殷墟上出土的甲骨文,标志着我国在商代已进入了文明期。

商代,是中国历史进入了有文字记载的信史时代。商王朝自汤至纣,传 17 世,31 个王,共 554 年。同时,商代开始步入我国历史上著名的青铜器时代,创造了灿烂的青铜文化。铜铸乐器的出现,使商代音乐进入一个崭新的历史时期。商民族崇尚鬼神的习俗,使得商代音乐具有鲜明的巫乐特色。《吕氏春秋·侈乐篇》有这样一段记载:"夏桀、殷纣作为侈乐,大鼓、钟、磬、管、箫之音,以钜为美,以众为观;俶诡殊瑰,耳所未尝闻,目所未尝见,务以相过,不用度量。"这是 2200 多年前古代学者对夏商音乐的追述。令人惊异的是,这种"俶诡殊瑰"音乐所用的乐器,在今天竟然为考古出土的夏商乐器(尤其商代乐器)所证实!夏商时期的乐器在原始社会已有"鼓、钟、磬、管、箫"的基础上有了较大的发展,无论从数量、质量、品种上看,都已面目一新。这说明夏商巫乐比原始巫乐有了一个飞跃的发展。

夏商乐舞与原始乐舞一脉相承,其表演形式仍是歌、舞、乐三位一体,但其内容上已开始突破图腾崇拜的樊篱,夏代的《大夏》和商代的《大濩》从歌颂"图腾""天神""地鬼"走到了"颂人"的阶段。但从总体上看,夏商两代的音乐仍是保持着敬神意识的巫乐形态。尤其是商代,巫风盛行、

① 在河南偃师二里头遗址发现的文化称"二里头文化"。

崇尚迷信，充分体现了“以巫术歌舞为本位”的“巫乐”特色。酣歌狂舞，漫无节制。如《尚书·伊训》所云：“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”这种巫风、巫乐，体现的正是先民狂热的原始宗教意识。

夏、商奴隶主阶级用乐舞来祭祀天帝、祖先，同时又以乐舞来放纵自身的享受，由此出现了巫和音乐奴隶两种社会职称。1950 年，在安阳武官村殷代奴隶主的大墓中，发现 24 具女性骨架，随葬品中有一个可发#C高度的虎纹大石磬和三个作为舞具的小铜戈。这 24 位女性很可能就是墓主人的姬妾或女乐。1953 年，安阳大司空村第 312 号殷墓内有三个铜钟出土，殉葬人可能也是三人，他们应该就是乐器铜钟的演奏者。由于阶级的分化，原始乐舞的性质早已发生了转化。巫乐和巫舞再也不是原始社会的全民共享，它已带有实现奴隶主愿望的神秘性、威慑性和奢靡性等阶级社会的种种印迹。

第二节　关于音乐起源

关于音乐起源问题，古今中外众说纷纭。我国自 1949 年建国以来长期推崇音乐起源劳动说。如杨荫浏、廖辅叔等先生即持此说；冯文慈等先生对此提出不同意见。周柱诠先生持“音乐起源的多源说”。国外对此问题的研究也有多种说法。如达尔文从生物进化论的角度认为音乐起源于异性求爱；卢梭、史宾塞从语言学的角度认为音乐起源于语言抑扬；克罗威斯特、德谟克利特从音响模仿的角度认为音乐起源于人对自然的模仿；修顿普佛从心理学的角度认为音乐起源于“信号说”，以及孔百流的“巫术起源说”等。音乐，作为人类的一种社会现象，是伴随着人类的出现而产生的。或者更确切地说，它是人类社会发展到一定阶段的产物。对音乐起源问题的认识不外乎两种，一是音乐起源于一种人类的行为，即音乐起源单元说；二是音乐起源于多种人类的行为，即音乐起源多元说。笔者认为，各家所说均有一定的道理，但应该认清文化现象越向远古追溯其综合性越强，音乐起源也是一样，它应该是多种元素共同作用的结果。笔者持多元说。

持音乐起源单元说者常有以下七个方面的观点：

(1)异性求爱说。主张此说者是以“进化论”闻名于世的英国生物学家达尔文。他认为音乐起源于鸟鸣声。史前动物往往以鸣声追求异性，声音越优美越能吸引异性，于是争相发出更美丽的声音。动物，特别是鸟类的鸣声已具有乐音或节奏的因素。达尔文由此联想到音乐的起源，认为声音是语言以前的音乐，更是雌雄择偶的手段。原始民族中有些部族的歌就是模仿鸟叫声音，小鸟鸣声动人。这一学说在当时曾轰动一时，甚至延续到近现代。

(2)劳动起源说。主张此说者用音乐起源于集体劳动和人类进化两种论据来说明。音乐起源于“举重劝力之歌”，是我国音乐史学界建国以来盛行的说法，持此观点者举例是西汉刘安著《淮南子·道应》中的一段话“今举大木者，前呼邪许，后亦应之，此举重劝力之歌也”，也常引用先秦典籍《吕氏春秋·淫辞》的一段话：“今举大木者，前呼舆謣，后亦应之，此其于举大木者善矣。”这种“举重劝力之歌”是人类长期集体劳动中创造出来的简单的劳动呼号声，人类便是通过这种社会性的集体劳动，锻炼了节奏感觉，它为原始音乐节奏的产生提供了客观基础，这便是原始音乐的最初形式。人之初，劳动节奏和音乐节奏本来就是合二为一。德国学者布赫也持这种观点。在其著作《劳动与节奏》(1896 年)内将音乐的起源归纳为人类的集体劳动，且有系统地收集了希腊从古代到现代的歌谣及南洋原始民族的各种劳动歌曲 287 首，来研究劳动与节奏的关系，将音乐起源归结于在原始社会的集体劳动中，为了求得统一来增强效率而产生了节奏。音乐起源于

人类进化的说法在西方很普遍。主张此说者认为劳动创造了人类本身，当然也创造了人类所创造的一切。人们借以歌唱的歌喉，用以奏乐的双手，能够欣赏音乐的耳朵，以及赖以进行艺术思维的大脑，都是在漫长的劳动过程中逐步发展和完善的。反之，如果没有在劳动中创造人的肢体、器官和脑髓，那么音乐艺术的产生便是不可想象的。劳动不但为音乐的产生创造了必需的客观条件，而且还创造了音乐艺术本身。

(3)语言抑扬说。法国哲学家卢梭、英国哲学家史宾塞认为人类在感情兴奋、激动时所产生的抑扬变化的语调就是原始的歌曲。19世纪德国作曲家瓦格纳亦赞同此说。他们认为叫卖声大都成旋律，由此得知音乐的源头与语言有相当密切的关系。

(4)模仿自然说。国外学者持此说的代表人物是英国的音乐出版家克罗威斯特。他认为自然界有许多声音，如虫叫、鸟鸣、风声、动物的吼声、水流声……人类从这些自然的音响中得到了灵感，因而创造出音乐。古希腊哲学家德谟克利特也认为，在许多重要的事情上，我们是模仿禽兽，做禽兽的小学生的。从蜘蛛那里我们学会了织布和缝补，从燕子那里学会了造房子，从天鹅和黄莺等歌唱的鸟那里学会了唱歌。据说布农族人祈祷小米丰收歌，是其祖先从瀑布声学来的。人类对自然音响的音高和节奏的模仿，使人类获得记忆和灵感而产生音乐。古希腊唯物主义哲学家德谟克利特在《著作残篇》里说人们正是"从天鹅和黄莺等歌唱的鸟那里学会了唱歌"。古罗马唯物主义者卢克莱修在《物性论》中写道："在人们能够作出和谐的歌曲来娱乐自己的耳朵以前很久，他们就已学会了用嘴来模仿嘹亮的鸣叫声。而西风在芦苇丛中的啸叫，第一次教会了牧人去吹芦管做成的牧笛。"我国古代典籍中也记载了一些音乐模仿自然音响的传说。如《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》中记载的两段文字：其一是"帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林谿谷之音以作歌，乃以麋鞈冒缶而鼓之，乃拊石击石①，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽"。大意是：尧立帝以后，就叫质制作音乐。质就仿效自然界的各种声音来作歌，用麋鹿的皮鞣在陶制的器皿的口上敲击，还有轻有重(拍打或击打)地击着石片，用以模仿"上帝"玉磬的声音，用以引来百兽跳舞。其二是"昔黄帝令伶伦作为律，——次制十二筒，以之昆仑之下，听凤凰之鸣，以别十二律"。大意是：从前黄帝派伶伦制作乐律——接着又制作十二个筒体，拿着它到昆仑山的下面，听着凤凰的叫声，以确定十二律。大自然中不少鸟类的叫声是有固定音高的。如：杜鹃、布谷鸟、百灵鸟等三度音程是最常听到的。据说我国安徽黄山产一种音乐鸟，能发四声，香港音乐学者曾有人专门录过此鸟的鸣声。所以，原始音乐中音程的形成有可能包含有模仿鸟鸣的因素。我们既而认为在人类出现以前的动物中已有了表示乐音相对音高或节奏的现象。最古老的吹奏乐器——骨笛和陶埙，其发音高度与鸟鸣非常相近，更加说明了原始乐器可能是从捕捉鸟类而作为模仿鸟鸣的生产工具转化过来的。至于《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》中记载的关于黄帝时伶伦作乐曾经"听凤凰之鸣，以别十二律"虽然本身说法不太合理，但可能是从音乐形成过程中曾模仿过鸟鸣声这一观念延伸过来的。

(5)巫术起源说。不少学者认为音乐起源于对一种精神力量的需要。原始社会，人们为了求得生存，必须与险恶的大自然作斗争，在不能战胜病魔、洪水、雷电、狂风等客观自然环境时，就需要精神力量的支柱，当原始先民将精神需求逐步神秘化时，便演变成巫术。巫师在进行人神沟通时歌舞是最重要的载体，音乐在巫术活动中占有极其重要的地位。法国的音乐学家孔百流主张音乐是从原始民族巫术中产生出来的。我国近代著名学者王国维也有类似的观点，认为"歌舞之

---

① "拊石击石"可能说明中国二倍分的节奏节拍体系之源头。

兴，其始于古之巫乎？①"我国原始音乐的传说很多与巫术相关。如《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》中载，"昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气蓄积，万物散解，果实不成，故士达作五弦瑟，以来阴气，以定群生"，史称《朱襄氏之乐》。意思是：从前，古代朱襄氏治理天下的时候，经常刮大风，因而阳气过分旺盛，各种东西均涣散解体了，草木果实也结不成，所以士达（可能就是巫师）制作了五弦的瑟，用以引来阴气，安定人们的生活。再如，《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》载，"昔阴康氏之始，阴多，滞伏而湛积，阳道壅塞，不行其序，民气郁阏而滞著，筋骨瑟缩不达，故作为舞以宣导之"，史称《阴康氏之乐》。大意是：从前阴康氏治理天下的初期，水道不通，阴气弥漫，湿气滞伏而且凝聚着，阳道受到壅塞，不能按照应有的秩序运行，人们的生气抑郁而呆滞，筋骨收缩而不舒展，所以制作舞蹈来疏导它。这段话实际上反映了远古人们是用跳宗教舞的方式来祈求好天气的到来。神秘是音乐与巫术的共性，是原始时期人们思维的必然。原始先民对自然气候有相当的依赖心理，他们与旱灾、水灾作斗争的过程中需要精神力量，这是音乐起源的重要方面，也是原始音乐的重要社会功能。

(6)信号起源说。德国的音乐心理学者修顿普佛在其著作《音乐的起源》中提到原始时代人们为了与远方联络，相互喊叫所发出的声音为信号，若这种喊叫信号保持一定的时间，则变成音乐。男女老幼几个人同时叫喊则会发出八度音程，在同一时间更多人叫喊即产生协和音程与不谐和音程，于是产生了识别音高的观念。

(7)娱乐起源说。远古人类是有感情的，音乐是表达感情和娱乐的重要方式。远古人类在获得猎物以后，常常聚集在一起娱乐庆贺。在娱乐庆贺时人的各种声音和肢体的各种运动就是最初的原始歌舞。从先秦典籍《尚书》中所载"拊石击石，百兽率舞"和当今世界上比较原始的民族歌舞中可以看到这种迹象。大约在几万年以前，我们的祖先开始进入渔猎为生的母系氏族社会。母系社会是和平安定的社会，他们在劳动之余需要抒发和表达生活和劳动中的感受，用艺术的形式再现生产劳动中的情景，达到传递感情之目的。考古学家在青海大通县上孙家寨村马家窑一座墓葬中发现的一只距今约5000余年新石器时代舞蹈纹彩陶盆(见图1-1)。其内壁上有三组舞者，每组五人，手挽着手列队跳舞，舞姿优美，神态逼真，富有节奏感和情感。舞者头上有下垂的发辫或装饰物。身后拖一小尾巴，可能是扮演鸟兽的装饰物。舞者环绕盆沿形成圆圈，下面有四道平行带纹代表水面。盆中盛水后，这些舞者好像在池塘边，摆动着身上装饰的兽尾，欢快地跳舞一样。

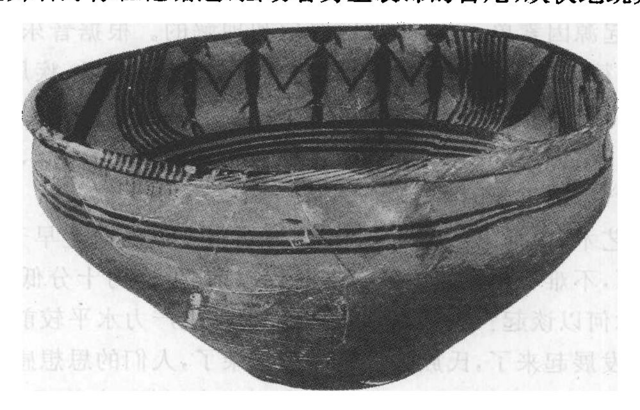


图1-1　舞蹈纹彩陶盆

① 王国维：《宋元戏曲考》。

图1-1是我国原始乐舞悠久历史的确证,是我们了解原始人表达情感方式的生动的形象资料,这亦印证了古籍上记载的有关远古乐舞的传说。如《吕氏春秋·音初篇》记载了四段民歌起源的传说,也说明为了表达感情的需要而产生了歌曲音乐。如"北音"一段就是其中一个充满感情的音乐传说:"有戎氏二佚女,为九成之台,饮食必之鼓。帝令燕往视之——鸣若謚隘。二女爱而争搏之,复以筐,少选,发而视之,燕遗二卵,北飞,遂不及。二女作歌,一终……燕燕往飞……实始作北音。"大意是:有戎氏两位住在九重高台上的美貌女子,饮食的时候必定有鼓乐。"上帝"派燕子去看望她们,燕子"謚隘"地鸣叫着去了。这两位女子觉得燕子可爱,争着扑住它,放在玉制的筐里。过了一会,揭开盖子看时燕子下了两个蛋,往北飞去,从此不回来了。二位女子于是作了一首歌,以抒发思念燕子的感情。第一段说……燕子燕子往哪儿飞……这就是最早的北方民歌。

主张音乐起源多元说者认为各种单元说都有一定的道理,但不全面,也不够完善,因为构成音乐起源的元素比较复杂,单一元素均无法承担起音乐产生的全部。如"举重劝力之歌"不太可能是最早的原始音乐,因为能将大树伐倒,集体抬走,只有到生产力已有一定发展程度的农耕时期才能办到。劳动创造了人类本身,这是毫无疑问的,但由此推论包括音乐在内的人类一切文化源头均起源于劳动,太不确切了,因无直接论据,而脱离了实际。在不具备一定的社会条件的情况下,劳动未必一定能够产生音乐,虽然它是最基本的社会实践。至今为止,有关我国原始音乐的资料,包括出土实物、史实和传说的记载,大体距今不超过八九千年左右,即不曾越过新石器时代的范围。而在这以前,我国古人类已生活和劳动了至少几十万年,甚至上百万年。但至今我们不能得知,在那漫长的岁月里劳动曾创造了何种音乐文化。劳动虽然促进了人的双手的灵巧、脑髓的发展和语言性的符号,为艺术的产生准备了条件,但是,据此推论只有劳动才赋予音乐的内容,只有劳动才赋予音乐的节奏,只有劳动才赋予音乐的音调,只是一种片面的设想。

艺术的创造是人类对于社会生活多方面的能动反映,就我们今天所知,在我国艺术萌芽时期的氏族公社生活中,除劳动之外,还存在着原始宗教信仰活动和求偶活动等。生产劳动常常离不开祈福禳灾和祭祀神祇活动,这些活动又常常是求偶追配的良机。那么,原始乐舞的最初创造的内容很大可能是反映这些社会生活的。音乐起源单元说者把人类早期的某一活动与多方面社会活动割裂开来,使音乐起源因素单一化,是难以置信和理解的。根据音乐的基本要素说,音乐节奏的产生除受到劳动的律动启示外,大自然中的鹿奔马驰、鸟飞鱼跃、疾风骤雨、日升月落,乃至人类本身的行动和信息传递等对音乐节奏均可产生影响。音调的来源当然也是多方面的,不可能只局限于劳动的呼声或自然界的音响。人类生理情绪上固有的喜、怒、哀、乐表现出的各种声调,可能都是音调最初产生的重要因素。

普列哈诺夫在《论艺术》中提出:"劳动先于艺术;功利观点的产生早于审美观点的产生。"用这一观点审视音乐起源,不难看出在我国新石器时代以前,生产力十分低下,人们奋力劳作尚难以生存,难以温饱,艺术何以谈起?大约到了新石器时代,生产力水平较前有了相当大的提高,畜牧业、农业有了分工并发展起来了,氏族公社进一步繁荣了,人们的思想感情较以前丰富得多了,出现了比较复杂的原始宗教仪式等活动。大概只有到这个时期,审美观点才逐步从功利活动的需要中逐步萌芽。一种无法分割的歌、舞、乐综合乐舞艺术才可能从无到有。恩格斯说:"人们首先必须吃、喝、住、穿,然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等,所以,直接的物质的生活资料的生产,是一个民族或一个时代的一定的经济发展阶段的标志,构成了一个基础,人们的国家制度,法的观点,艺术以至宗教观念,就是从这个基础上发展起来的,因而,也必须由这个基础来解释,

而不像过去那样做得相反。”①这可能就是探索音乐起源的思想基础。

笔者认为音乐的起源是复杂多元的，以单一的理论来解释总会漏洞百出。有人认为，音乐起源问题是永远得不到圆满解释的，因而无须再追究。对于音乐起源于何时，也存在着分歧。李纯一先生认为：“我相信音乐艺术的发生很早，应在旧石器时代已产生②。”冯文慈先生则认为：“只有到了新石器时代，审美观点才会萌芽，诗歌、音乐、舞蹈相结合的艺术才会有可能从无到有，成为几千年来人类艺术创造的起点③。”

第三节　远古及夏商乐舞

远古及夏商乐舞的形式是歌、舞、乐三位一体。“歌”为诗歌，长言也。“舞”为舞蹈，人的肢体运动，手之舞之，足之蹈之也。“乐”为音乐，人运用发声工具产生的音响，“拊石击石，以象上帝玉磬之音”也。这种三位一体的乐舞形式是我国氏族公社艺术萌芽时期的重要形式，其后统称为“乐”。其中歌唱和舞蹈居重要的地位。歌、舞、乐三位一体的形式自音乐艺术起源之始便是一种综合艺术，三者从不同的侧面，相辅相成，共同以音响和动作的形式表达了原始先民的喜、怒、哀、乐。在远古及夏商社会生产水平低下的情况下，艺术自然粗拙简单，歌、舞、乐三者各自均不足以发展成独立的艺术门类，互相之间存在着相当多的依赖性。歌、舞、乐三位一体是人类早期艺术发展的共同规律，在西方一些学者认为，在乐器伴奏下狂歌曼舞的古希腊酒神④祭典中诞生了音乐，这是人类早期历史发展进程中的必然产物。

由于远古音乐处在原始共产社会，与夏商乐舞的区别在于其音乐为原始社会全体成员共同享受，用集体歌舞的形式表达全体成员的共同愿望。从青海舞蹈彩盆女孩手挽手和连臂踏歌的集体歌舞中，我们仿佛看到了原始社会共享的集体歌舞的一个场景。远古及夏商乐舞共同的表现特点表现在四个方面：一是在表现形式上，均表现了歌、舞、乐三位一体的特征。二是在表现内容上，都是社会生活完全真实的反映。三是在音乐表现特点上，都突显了节奏性强、旋律性弱，音乐结构短小、音高变化不大，歌唱时语气词较多的特征。四是在乐器使用上，从远古及夏商的出土音乐文物和典籍记载中均可得知，二者均以打击乐器和吹管乐器为主，可能也有琴、瑟等弦乐器。

远古及夏商乐舞的表现内容是丰富多样的，涉及此一时期社会生活的方方面面。

其一是以狩猎生活为内容的乐舞。相传黄帝时代（距今约 5000 年）有一首反映狩猎生活的歌曲，名叫《弹歌》⑤，其歌词是：“断竹、续竹、飞土逐宍（肉）。”大意是：“把竹子砍断做成弓，发出泥制的弹丸以追射动物。”

其二是以农牧生活为内容的乐舞。传说远古时期的《吕氏春秋·古乐篇》记载了反映原始农牧生活的组歌“八阕”，它一共包括八首曲子，史称《葛天氏之乐》。表演者手执牛尾巴边跳边唱：“昔葛天氏之乐：三人操牛尾，投足以歌八阕——一曰《载民》；二曰《玄鸟》；三曰《遂草木》；四曰

① 恩格斯：《在马克思墓前的讲话》。

② 李纯一：“山东地区音乐考古及研究课题”，《中国音乐学》1987 年第 1 期，第 77 页。

③ 冯文慈：“漫谈音乐的起源”，《北方音乐报》1987 年 8 月 10 日。

④ 酒神是繁殖的象征。

⑤ 〔东汉〕赵晔：《吴越春秋》。

《奋五谷》;五曰《敬天常》;六曰《达帝功》;七曰《依地德》;八曰《总禽兽之极》。”大意是:“从前葛天氏时候的乐(乐舞)是这样的:三人拿着牛尾巴,踏着脚唱八首歌曲——叫《载民》①;二叫《玄鸟》(燕子,歌颂祖先或图腾,又似歌颂春天);三叫《遂草木》(遂同燧,取火燃草,反映了刀耕火种);四叫《奋五谷》(祝愿五谷更快成长);五叫《敬天常》(颂天恩,反映对气候的重视);六叫《达帝功》(赞扬部落联盟首领);七叫《依地德》(颂地恩,反映对土壤的重视);八叫《总禽兽之极》(希望家禽家畜繁殖旺盛)”。大约六七千年前起,在长江流域和黄河流域,我们祖先的经济生活有了较大的改变,他们除了狩猎以外,开始种植谷物和饲养家畜。社会生活的变化在音乐中得到相应的反映。《葛天氏之乐》反映的就是当时流行的一种手执牛尾踏足而歌的集体歌舞。这从殷商时代甲骨文的“舞”字可以得到佐证,甲骨文写作“[illegible]”,很像两手各执一牛尾在跳舞的形象。当时人们对自然界的风雨、雷电等许多现象不能认识。他们希望更好地生存,所以举行种种宗教仪式,以唱歌跳舞的形式,祈求祖先、天地、图腾保佑他们风调雨顺、免除灾害、五谷丰登、牲畜兴旺。这八首歌就是在宗教仪式上唱的。它的内容说明当时农耕和畜牧已经在经济生活中占有了重要地位;它的踏脚歌舞形式,说明原始音乐特别强调节拍和节奏的作用,进而推测曲调可能较为简单朴实。古人记载说原始歌曲“乐而无转”②,旋律性不强想必是可信的。

其三是以宗教活动为内容的乐舞。远古及夏商时期的宗教活动的内容涉及很广。例如,通过宗教乐舞驱魔求雨的《朱襄氏之乐》中的“士达”便是巫师,“士达作五弦瑟,以来阴气,以定群生”。通过宗教乐舞求天气好转的《阴康氏之乐》,“故作为舞以宣导之”,作舞者必然是巫、觋。农耕社会的祷歌《伊耆氏之乐》③:“土反其宅,水归其壑,昆虫毋作,草木归其泽。”从这首歌的歌词上看,似乎是用呼喊、恳求的音调唱出亟盼的愿望:“(让)土壤回到原位上去吧!(让)流水进入深谷吧!(使)昆虫别再出来了!(让)草木回到有水的地方去吧!”这首农耕社会的祷歌比《葛天氏之乐》在时间上要稍后一点。④ 以宗教活动为内容的乐舞集中地表现在以巫术为中心的巫舞活动之中。巫和舞在远古及夏商时代是同义的。原始先民认为世界由神灵主宰,凡遇天灾人祸,都要占卜问神,以求神灵保佑。最早专职从事祭祀占卜活动的人称做“巫”。“巫”每逢传达神意时,均以舞的形式显现出来。在“殷尚鬼”巫风盛行的殷代,巫舞是宗教仪式中最重要的表现形式。从殷墟出土的大量卜辞甲骨文中可看到殷时巫乐鼎盛的祭祀场面。象形甲骨文中的“巫”字,生动地记载了巫乐、巫舞的表演形状。巫是巫乐中的领导角色,既管占卜,又是歌舞专家。在甲骨文中常见的“舞雩”“奏舞”等记载的便是通过巫舞进行的宗教活动。“舞雩”“奏舞”是夏商时期盛行的求雨舞,多为了农作物丰收而为之。《说文解字》云:“雩,夏祭乐于赤帝,以求甘雨也。”郑玄认为:“雩,吁嗟求雨之祭也。”甲骨文中的“雩”字是雨的形象下加一个“呼号”的乎,象征人们在求雨得雨后,在雨中呼号歌舞的激动神态。有人发展了这种解释,认为这种舞是执着牛尾巴轮流传递中跳的巫舞,又叫“代舞”或“隶舞”。代,即轮流传递;隶,则像两手捧一牛尾,在卜辞中又叫做“槃(同盘)隶”即用盘旋的舞步或舞姿之意。《殷契萃编》中有一连四天每天都进行翌祭的卜辞。

① “载民”的“载”有三解,当“始”字解,为歌颂人类的祖先;作“负载”解,歌颂大地;同“戴”解,颂扬爱戴之意。

② 〔汉〕恒宽《盐铁论》。

③ 《礼记·郊特牲》所记载的一首古代祭歌。

④ 《礼记·明堂位》中说伊耆氏已有土鼓、蒉桴(蒉 kui:盛土的包,桴:鼓槌。盛土的草包沾上土,烤干后类似陶器,击之有声,陶器产生与此可能有关)、苇籥等乐器。而《吕氏春秋》没有说葛天氏有乐器,时代的先后可以从这里分辨出来。

商王有时亲自参加祭祀活动，亲自跳祈雨的舞蹈。巫觋们祈雨时边舞边唱着占卜歌曲，据郭沫若《卜辞通纂》所载："癸卯卜，今日雨，其自西来雨？其自东来雨？其自北来雨？其自南来雨？"

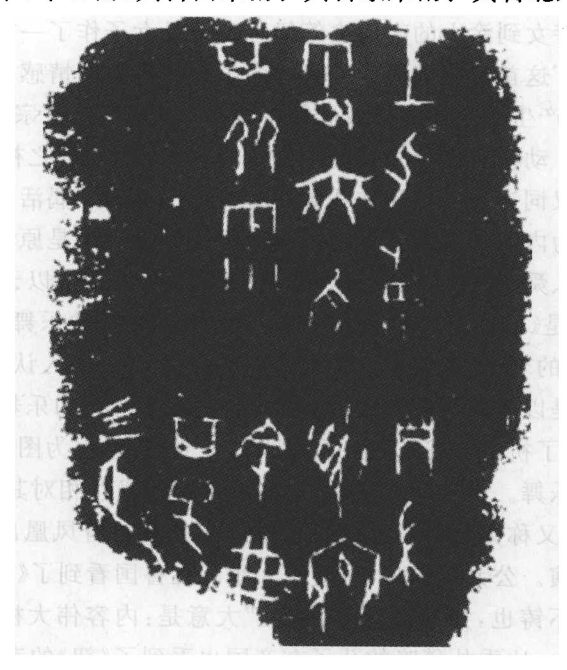


图 1-2　卜辞

《魌舞》也是通过巫舞进行的宗教活动。魌是商代先民们打鬼用的面具，魌舞就是驱鬼逐疫的乐舞。《说文解字》云："魌，丑也。今逐疫有魌头。"魌，亦作颀，就是上古传说中驱除疫鬼和山川精怪的"方相"神灵。在巫乐中以头戴假面驱鬼逐疫的舞者饰之。《周礼·夏官》载："方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，以索室驱疫。大丧，先柩；及墓，入圹，以戈击四隅，驱方良。"甲骨文中的"魌"字，上面是一个戴着假面、中央偏上方开两个方形眼孔以供窥视的象形字，下面是一个"舞"字，是一个十分恐怖的假面模样。以更凶恶战胜凶恶，以更丑陋战胜丑陋的心理驱疫。商代祭祀用的巫舞、巫乐内容和形式因事而异，多姿多彩，多种多样。出征时跳"伐舞"，驱邪时跳"傩舞"，求雨时跳"雩舞"，驱鬼逐疫时跳"魌舞"，也有赏心悦目的男女爱情生活内容的祭祀乐舞。例如，边吹边跳的"籥舞"、舞羽祭祀的"翌祭"、舞勺而祭的"勺舞"、击鼓而祭的"彡祭"等。这说明至少到商代时，这种以宗教为内容的巫舞已普遍盛行。在远古及夏商原始宗教的乐舞，突出地表现了巫、觋在原始宗教中的地位。巫不但在巫术和巫舞活动中是精通音乐和舞蹈艺术的表演者，同时也是统治阶级利益的代表者，又是歌、舞、乐综合艺术活动的领导者。他们有多方面较高的知识，是早期艺术与科学的结合体，对我国古代尤其是对殷商音乐的发展起到了积极的作用。

其四是以婚姻爱情为内容的乐舞。远古及夏商有一种抢亲的原始婚姻制度。《易经·贲》中记载了一首反映这一时期抢亲婚姻制度的歌词："贲如，皤如，白马翰如；匪寇，昏媾，乘马班如，泣血涟如。"大意是："那骑着装饰美丽、打着盘旋、纯白马的人，他不是强盗，而是去结婚的。女子被挟在马上，还在'泣血涟如'地哭泣。"有一首描述夏禹的妻子等他归来而抒发爱情的原始歌曲，这可能是典籍记载中最早的情歌。《吕氏春秋·季夏纪·音初篇》记载："禹行动，见涂山之女，禹未

之遇而巡省南土,涂山氏之女乃令其妾往候禹于涂山之阳。女乃作歌。歌曰:候人兮猗[①]……实始作为南音。"大意是:"禹治水时,娶涂山氏族的女子为妻,禹没有和她多逗留就到南方巡视去了。涂山氏之女叫她的侍女到涂山的南面去等候禹。于是女子作了一首歌,歌中说道:等候着人啊……此歌为南音之始。"这首歌充满等候爱人时的思念和焦急的情感,可谓是爱情歌曲的始祖。从这可以看出,音乐可能产生于人类为抒发感情的需要,必然在具备宗教情感之前,就已有了初级的语言和歌舞形式了。动物有多种样式的求偶手段,而人类求爱之初用粗糙的歌舞形式是在情理之中的。这种以感叹词为主的情歌在我国一些少数民族的求偶活动中一直流行着。

其五是以祭祀祖先为内容的乐舞。远古及夏商祭祀先王之乐是原始乐舞的重要内容。传说中的先王之乐指黄帝、尧、舜、禹各自的代表性乐舞。传说远古黄帝以云为图腾,所谓"黄帝以云为祀"[②]其代表性的乐舞是《云门》或叫《云门大卷》,是崇拜天神的乐舞。尧的代表乐舞叫做《咸池》。咸池是天上西宫星的名子,古人称之为西方日落之处。一般人认为是日浴处,即太阳落山后洗澡的地方。可见尧是以太阳为图腾的,《咸池》也是崇拜天神的乐舞。对于太阳也有人认为它主管五谷,祭祀它是为了祈求五谷丰收。也有人认为尧以鱼、水为图腾崇拜。舜的代表乐舞是一部名为《韶》的宗教性乐舞。由于其九段歌词九次变化,艺术性相对其他乐舞要高而最为著名。因其用"箫"(排箫)伴奏,又称为"箫韶"。据说乐舞进入高潮时有凤凰出现的辉煌场面。典籍记载此乐舞到周代仍能表演。公元前544年,吴国人季札在鲁国看到了《韶》的演出,称赞说:"德至矣哉!大矣!如天之无不锖也,如地之无不载也。"大意是:内容伟大极了!像天一样笼罩着一切,像地一样负载着一切。比季札稍晚的孔子在齐国也看到了《韶》的表演,认为获得了一次很高的艺术享受,以至"三月不知肉味",并说,"不图为乐之至于斯也""韶尽善矣,又尽美也"。这样,"尽善""尽美"便成为古人最早提出的艺术批评的准则。禹的代表乐舞叫《大夏》,是歌颂禹治水功绩的。这里,远古乐舞的内容已转向征服自然、颂扬个人为中心。《吕氏春秋·古乐篇》载:"禹立,勤劳天下,日夜不懈,通大川,决壅塞,凿龙门,降通谬水以导河,疏三江五湖,注之东海,以利黔首;于是命皋陶作为《夏籥》九成,以昭其功。"此段文字是说:禹立帝以后,在天下各地勤劳着,日日夜夜不懈怠,疏通大河,开决壅塞,凿开龙门,大量疏通流水使它进入黄河,疏导三江五湖,使它们进入东海,以利于老百姓;然后叫皋陶制作《夏籥》九个乐章,用以宣扬他的功绩。"此乐舞用籥伴奏,故称《夏籥》。《大夏》歌颂的是大禹三过家门而不入的领袖形象。《大夏》的表演形式虽不可考,但它流传到周代还能演出,说明其形式美蓄积着相当的传承力。这有典籍为证。《礼记》所载:"皮弁素积裼而舞","八佾以舞《大夏》",说明舞者是劳动的装束(头戴皮帽,下身穿素白裙,上身裸露),且表演规模是64人参加的盛大的天子乐舞规格。商汤的乐舞叫《大濩》,是歌颂商汤伐桀建立功勋的乐舞。《墨子·三辨》载:"昔者……汤放桀于大水,环天下自立为王,事成功立,因先王之乐,又自作乐,命'濩'。"《吕氏春秋·古乐篇》载:"殷汤即位——夏为无道……天下患之,汤于是率六州以讨桀之[③]罪——功名大成,黔首安宁。汤乃命伊伊作为《大濩》,歌《晨露》,修《九韶》、《六列》、《六英》以见其善。"一般认为《大濩》的创作是因久旱无雨,汤以自身为牺牲,到桑

① "兮猗"的兮字,古读"a",后读"xi"。猗与兮音相同,都是感叹词。闻一多认为:"这种声音(介于音乐与语言之间的,带有特殊声调的感叹音'啊')是音乐的萌芽,也是孕而未化的语言。"它可以拉得很长,声调也有相当变化,所以是音乐的萌芽。它不是一个词句,甚至不是一个字,而是代表一种颇复杂的含义,也是孕而未化的语言。见《闻一多全集·歌与诗》。

② 见《左传·昭公十七年》。

③ 原无"之"字,吉联抗辑译从《汇校》而增。

林去求雨，天降大雨，于是作《桑林》之乐，名《大濩》。“濩”字在象形的甲骨文字中就是大雨淋淋的形象。汤死后，《大濩》用于祭祀，成了殷人代表性的祭祀乐舞，并吸收了其后祭祀乐舞《桑林》的内容。这是有人把《大濩》与《桑林》说成是同一乐舞的原因。对此，《文献通考》作了客观的解释：“《桑林》之，商人之后作也，非始汤也。”①

其六是夏商两代以统治者奢乐为内容的乐舞。夏启的《九辩》、《九歌》场面壮观。传说奴隶制的第一个统治者是夏“启”。启即位十年，舞《九韶》于“天穆之野”。这时，并不是把《九韶》当做歌颂舜德传统的先王之乐来演出，而只是供启取乐的表演节目。为宣扬这个乐舞的神秘性，造出了一个“启上三嫔于天，得九辩与九歌以下”的神话②。即夏启从天帝处获得了乐舞《九辩》、《九歌》，在“天穆之野”演出，其场面颇为壮观。《九辩》、《九歌》常并提，单指时一般认为《九辩》以舞蹈为主，《九歌》以歌唱为主。“九”虚指多数，辩为变化之意。传说夏代最末一个暴君夏桀享受乐舞放纵无度。《管子·轻重甲》中记载了他歌舞活动的盛大场面：“昔者桀之时，女乐三万人，晨譟于端门，乐闻于三衢，是无不服文绣衣裳者……桀无天下忧，饰妇女钟鼓之乐。”这可能是夸张之词，但可能说明了当时“以钜为美，以众为观”③的“巨美”音乐美学观念。以夏商统治者奢乐为内容的乐舞最典型的是商纣王的靡靡之乐。商朝末代的商纣王是一个“好酒淫乐”的帝王。据《史记·殷本纪》记载，商纣王曾经“使师涓④作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。厚赋税以实鹿台之钱，而盈钜桥之粟。益收狗马奇物，充仞⑤宫室。益广沙丘苑台，多取野兽蜚鸟置其中。慢于鬼神。大聚乐戏于沙丘，以酒为池，悬肉为林，使男女倮，相逐其间，为长夜之饮”。由于商纣王沉溺于声色之娱，行为荒唐，加之厚税暴敛等罪恶，导致周灭商。《史记·周本记》记载周武王在指斥商纣罪行时说：“（乃）断弃其先祖之乐，乃为淫声，用变乱正声，怡说妇人。”

其七是夏商两代以反抗者对统治者咒骂为内容的歌声。奴隶是奴隶社会物质财富和精神财富的创造者，他们身负奴隶制的重压，过着极为悲惨的生活。为了发泄沉积在内心的不平与愤怒，他们用歌声咒骂奴隶主，表现了宁愿同归于尽的反抗精神。《尚书·汤誓》中“时日曷丧？予及汝皆亡！”用抗争性的语言说：“你这个太阳啊，什么时候才会灭亡？我们宁愿与你同归于尽。”充分抒发了奴隶们内心的极度不平，这是一种与奴隶主侈乐相对立的音乐文化。

其八是以描写劳动为内容的乐舞。《易经·归妹》（上六）载：“女承筐，无实，士刲（割杀）羊，无血⑥。”意思是说：“女的提着篮子，轻得像没有东西似的，男的好像在那里杀羊，可没有流血。”此歌曲描绘的是一幅年轻的牧羊夫妇在剪羊毛的美丽画面。此曲可能与其情景同步，是一首轻松、愉快、活泼，并充满着乐观主义精神的歌曲。

其九是以有关战争为内容的乐舞。《易经·中浮》载：“得敌，或鼓，或罢，或泣，或歌。”意思是说：俘获了敌人，有击大鼓的，也有击小鼓的⑦，有哭泣的，也有歌唱的。这是在描写战争胜利者凯旋而归的盛大喜庆场面。歌词只有十个字，却全面地反映了将士的英武、民众的欢腾、俘虏的狼狈等不同角色的复杂心理状况。

---

① 宋元之际马端临撰《文献通考》348卷，1307年成书。

② 见《竹书记年》，公元279年或公元280年成书。

③ 《吕氏春秋·仲夏季·侈乐》载：“凡古圣王之所为贵乐者，为其乐也。夏桀、殷纣作为侈乐，……以钜为美，以众为观；……”“钜”为巨大之意，把巨大当做美好，把众多当做壮观。

④ 当为师延之误。

⑤ 古长度单位。

⑥ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社1981年版，第16页。

⑦ 闻一多先生认为：“罢”同“鼙”，是小鼓。

从我国古代典籍记载分析,远古及夏商乐舞的创作手法已具备了现实主义和浪漫主义两大创作手法。现实主义乐舞的创作方法在祭祀乐舞《葛天氏之乐》、赞颂英雄的乐舞《大夏》等许多写实的乐舞中均能体现。浪漫主义乐舞的创作方法主要从以下两篇记载中反映出来:一是《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》载:"帝喾命咸黑作为声歌——《九招》、《六列》、《六英》;有倕作为鼙、鼓、钟、磬、笙、管、埙、篪、鞀[①]、椎、钟,乃令人抃,或鼓鼙,击钟、磬,吹笙,展管、篪;因令凤鸟天翟舞之。"大意是:帝喾叫咸黑制作乐歌——《九招》、《六列》、《六英》;又叫倕[②]制作鼙、鼓、钟、磬、笙、管、埙、篪、鼗等乐器,然后叫人使用这些乐器,或者击打鼙鼓,敲击钟、磬,吹笙,运转管、篪;同时叫凤鸟和天翟鸟跟着舞起来。二是《尚书·益稷》载:"戛击鸣球、搏拊、琴瑟以咏,祖考来格,虞宾在位,群后德让,下管鼗、鼓,合止柷、敔,笙、镛以间,鸟兽跄跄;《箫韶》九成,凤凰来仪。"夔曰:"於!予击石拊石,百兽率舞,庶尹允谐。"大意是:"敲起石磬,弹起搏拊、琴、瑟吧,放开喉咙咏唱吧。先祖的亡灵来了,贵宾就位了,诸侯国君互相谦让着坐下了。吹起管,敲起鼓,始于柷,止于敔,笙和大钟的声音在中间回响,化妆的野兽跳得多么欢畅。《箫韶》九段奏毕时,连神鸟凤凰也飞来了。夔兴奋地说,啊,我敲奏石磬,大家扮成百兽酣歌狂舞吧,让百姓和贵族一起融洽地娱乐吧!"

远古及夏商乐舞音乐家多为传说,据典籍记载,黄帝时代有伶伦,颛顼时代有飞龙,帝喾时代有咸黑,尧时有质,舜时有夔。夔乃舜的乐官,典籍对其音乐事迹的记载相对多一些。所以我国历史记载每提到古代享有盛名的乐舞音乐家时,总是最先排出夔的名字。舜说,"夔,命汝典乐",即任命夔主管乐舞之事。夔的时代约在公元前2179年左右。我国辽宁西部山区发现距今约5000多年的大型祭坛、女神庙和积石冢[③]群址证明,5000年前这一带曾有一个具有国家雏形的原始文明社会,从而将中华文明史提前了1000多年,证明了夏以前的历史阶段将不是只有传说[④]。据此推断,夔生活的年代,私有制已经萌芽,社会贫富开始出现分化,行使某种国家职能的机构分工逐渐形成,具有某种专长的人物陆续出现,应是可信的。夔,就是此期具备音乐专长的代表性人物。《尚书》[⑤]较早地记载了夔的事迹。其中的《尧典》:帝曰:"夔,命汝典乐,教胄子,直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲。诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和。"夔曰:"於!予击石拊石,百兽率舞。"意思是说:舜帝叫夔掌管乐舞之事,去教导那些年轻人,要求为人正直而温和,气量宏大而庄重,刚强而不暴虐,简朴而不傲慢。又说,诗是表达感情的,借助歌声咏唱出来,曲调要根据咏唱的需要,音律要配合声调的高低。音乐应追求和谐,不要冲突、抵触、乱了次序,要能够沟通神与人之间的关系,使之融洽。夔说,好啊,让我一重一轻地敲起石磬,大家装扮各式各样的野兽率相起舞吧。这里的"击石拊石"与《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》中的"拊石击石"似乎显现了从抑扬格向扬抑格转换的音乐律动现象。《尚书》中关于舜时的记载,保留了不少原始时代社会生活的真实记录,反映了原始乐舞在教育和祭祀中的重要地位和作用。夔是巫的代表人物,上述这段话描绘了一幅巫风下的原始歌舞,可能再现了远古先民颇具特色的文化生活。这种带有神秘的宗教色彩的原始艺术和力量,能唤起人们狂热的情绪。夔是巫乐时期的乐宫,其地位和作用十分重要。他不但是巫乐、巫舞的组织者和指挥者,更具有高超

---

① 鞀,这里所指就是"鼗"。

② 《淮南子·说山训》高诱注:倕,尧之巧工。

③ 冢,隆起的坟墓。

④ 记载于东汉赵晔的《吴越春秋》之中。

⑤ 《尚书》又称《书经》,是儒家六部经典著作(《书》、《诗》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》)之一。尚即上也,是现存最早的关于上古时典章文献的汇编,存有28篇文稿。

的音乐表演技能。在夔等巫觋的领导下，原始时代的音乐水平获得迅速提高，著名乐舞《箫韶》的出现，可能就是众多具有最高水平的巫的贡献。

据《吕氏春秋·慎行论》载，夔是一个来自民间的有音乐才能的人："昔者，舜欲以乐传教于天下，乃令重黎举夔于草莽之中而进之。"夔原来可能生活在较边远的地区，其才能受到舜的赏识后被提拔为"典乐"。夔在巫乐中建立的历史功绩，在当时获得了高度的评价，对后世影响也是深远的。王充《论衡》载："唐虞时，夔为大夫，性知音乐，调声悲善。当时人曰：'调乐如夔，一足矣。'世俗传言，夔一足。"这是春秋时发生的因赞扬夔而引起的误会。鲁哀公曾问孔子："乐正夔一足，可信乎？"孔子作了正确的解释："舜以夔为正乐。于是正六律，和五声，以通八风，而天下大服……故曰：夔一，足，非'一足'也"，证明夔对当时音乐规范化和各地民歌的交流是起了重要作用的。"天下大服"虽然是夸张的修饰，但夔显然是一个值得引起注意的音乐人物。夔虽然是一个传说中的人物，但后世一些著名的音乐家出于对夔的仰慕以夔字命名，三国时有杜夔，隋朝时有苏夔，南宋时有姜夔。说明夔在我国古代音乐文化史上有着一定的影响。

第四节　远古及夏商乐器

乐器的发展与社会生产力的发展有着密切的联系，远古乐器由于受原始生产力低下的制约，种类和数量都很少，而且不少是从生产、生活工具演化而来。由石器工具演化成打击乐器"磬"；由陶制炊具演化成"陶鼓"、"陶钟"等打击乐器；由捕鸟时模仿鸟鸣的工具演化出"骨笛"、"埙"等远古吹奏乐器。远古乐器的种类主要是打击乐器和吹奏乐器。在一些远古音乐传说中，打击和吹奏乐器历史悠久，这是符合远古音乐一般记载和现代对于残存原始部落进行民俗学调查的普遍情况。打击乐器陶鼓、陶钟可见《礼记》对"伊耆氏之乐"的记载；吹奏乐器，可见黄帝令伶伦制乐的传说；弹拨乐器可见朱襄氏之乐的传说。

一、打击乐器

（一）鼓

鼓是原始乐器中最早产生的一种打击乐器，最古老的鼓为土鼓（陶鼓），后有木鼓。我国古籍中关于鼓的记载也相当多。如《世本》所载："夷作鼓"，《礼记·明堂位》载："土鼓、蕢桴、苇籥，伊耆氏之乐也"，都说明原始社会是有鼓的。从乐器史的发展规律来看，也应先有表现节奏的打击乐器。近年来，用陶土做鼓框的"土鼓"一类乐器在地下遗址中已有发现。图 1-3 所示为新石器时代的土鼓。

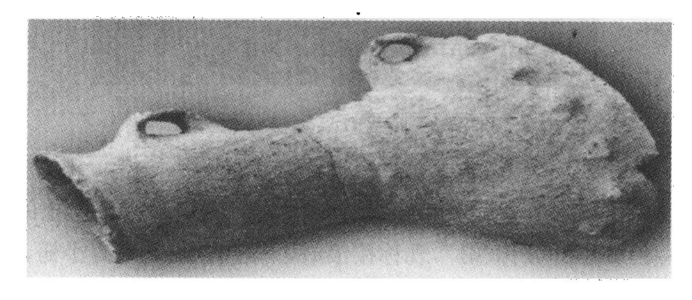


图 1-3　新石器时代的土鼓

《山海经·大荒东经》中有一段关于鼓的神话传说:"东海中有流波山,入海七千里。其上有兽,状如牛,苍身而无角,一足,出入水则必风雨。其光如日月,其声如雷,其名曰夔。黄帝得之,以其皮为鼓,橛之以雷兽之骨,声闻五百里,以威天下。"可见鼓在原始时代人们心目中的突出地位。古人还称鼓为"群音之长"。至今,钟、磬的敲击的部位仍沿称为鼓部,将演奏某种乐器(如琴)之动作也称做"鼓",这都可证明鼓在古代音乐中有着极其久远的历史和重要的地位。图1-4所示是1975年出土于河南内乡朱岗的仰韶文化彩陶鼓。

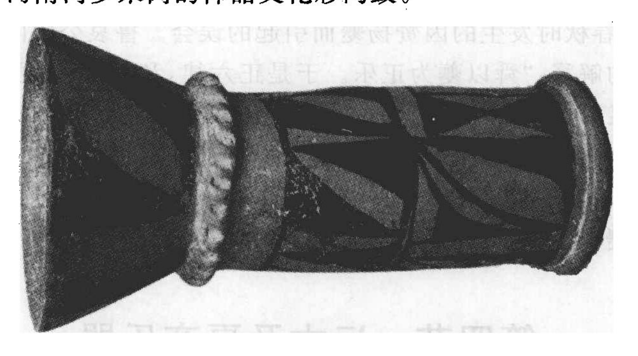


图1-4　仰韶文化彩陶鼓

甲骨文中"鼓"字为"[illegible]",极像《泉屋清赏图》中殷器双鸟饕餮纹铜鼓的正面形态。图1-5所示是湖北崇阳出土的商代双鸟饕餮纹铜鼓。

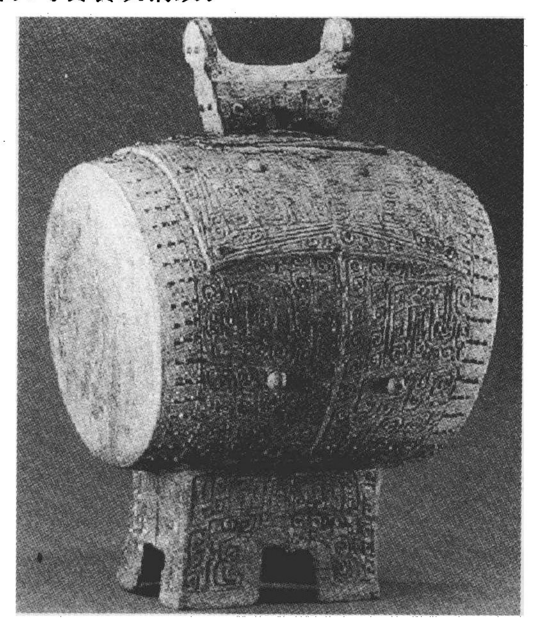


图1-5　商代双鸟饕餮纹铜鼓

甲骨文中"鼓"字又作"[illegible]",右边像人手执槌。上图与河南安阳殷墓出土的木腔仿鳄皮的铜鼓均与象形文相承。还有一种较小的鼓称"鼗",现称拨浪鼓,下有柄,两侧系有小槌,单手摇响。

(二)钟

郭沫若在《彝器形象学试探》里认为原始的钟是由竹木制成,后用陶器,再用铜制。西安龙山

文化遗址中发现形制近似钟的陶器，可能就是新石器时代晚期的陶钟。目前发现最早的钟都是新石器时代的陶钟(见图 1-6)。出土实物有：陕西长安县龙山文化陶钟(左)，河南三门峡底沟陶钟(右)。其形制近似商代的铙和钲，体长方形，中空，柄实。

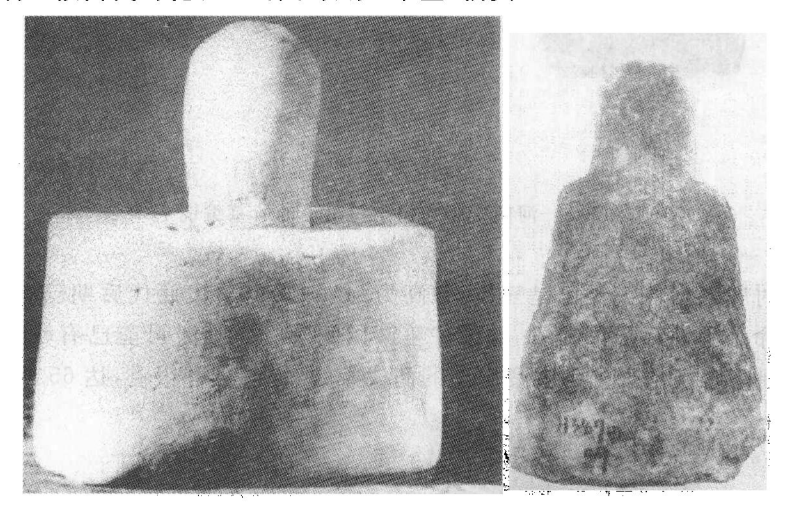


图 1-6　新石器时代的陶钟

世界上许多国家和地区的钟都是圆形的，唯我国古代的钟为扁形，更符合乐钟科学的发音原理。这具早期陶钟的发现，为我国钟类乐器的渊源找到了重要的线索。其后河南三门峡庙底沟也出土了陶钟。陶钟的进一步发展是青铜钟和青铜编钟。我国古代铜制合瓦形打击乐器称悬鸣为钟，执(植①)鸣为铙。故宫博物院藏商代编钟三枚，音高为 ^{b}d — f — ^{b}b，相当于五声音阶宫—角—羽。故宫博物院藏河南辉县出土的商代编铙如图 1-7 所示。

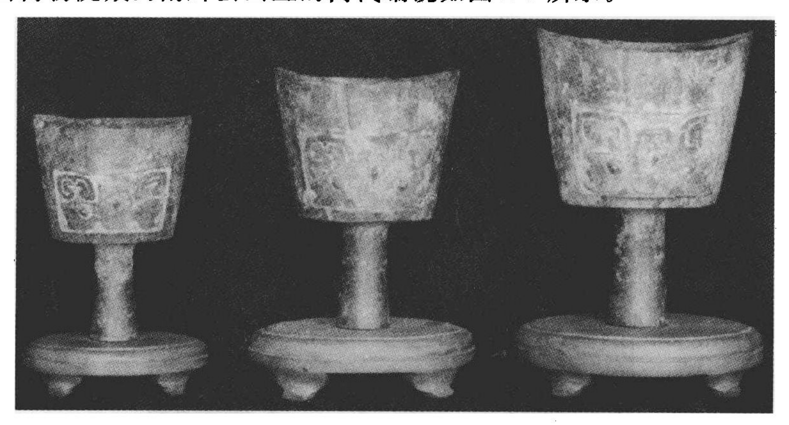


图 1-7　故宫博物院藏河南辉县出土的商代编铙

商代编钟多为三枚一组，因其形体较小，也称为编铙。图 1-8 是河南安阳大司空村出土的殷墓编铙。

① 手执铙演奏为执鸣，安放在座上演奏为植鸣。

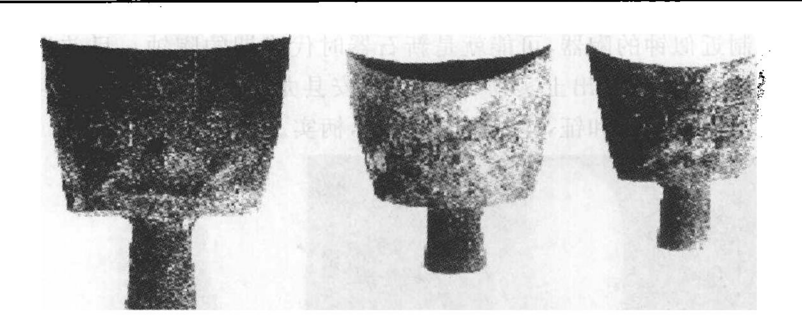


图 1-8　河南安阳大司空村出土的殷墓编铙

安阳大司空村殷墓出土编钟也是三枚，音高为#f —#a—?。商代后期已有大型铜钟(或称铙)，考古学者暂命名为镛。从《尚书・益稷》"笙镛以间"观之，当时可能已有吹管乐与打击乐的合奏。图 1-9 是湖南南宁乡杏村湾古寨出土的商代象纹大铙，器体很重，达 65.65 公斤。

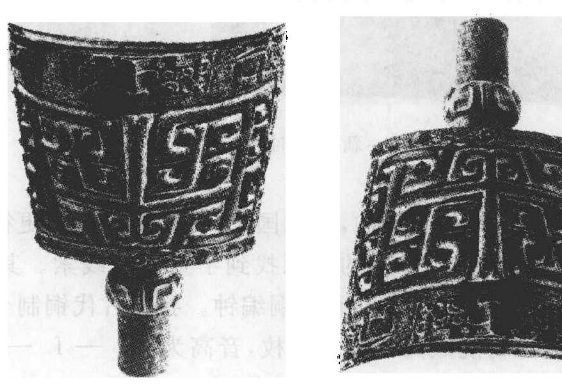


图 1-9　商代象纹镛(铙)

除此之外，在浙江长兴、余杭，江苏江宁等地均有商代后期或西周前期的大型铜铙、镛遗物，最重者达 154 公斤。

(三)陶铃

1956 年出土于湖北天门县石家河三房湾的陶铃(见图 1-10)，属于新石器时期石家河文化遗物。陶铃顶上有并列的穿绳吊挂铃舌的穿孔，铃体内有棒状铃舌，其外壁刻有饕餮纹的花纹，它是铜铃的祖先。



图 1-10　陶铃

(四)陶角

山东莒(同举)县陵阳河遗址的大汶口文化曾出土一个陶角,应是一种原始乐器,原始部落也可用它来发出种种信号。吹奏时声音浑厚洪亮,可以传得很远。《通礼义纂》载:“长鸣,角也。[①]”记载虽为传说性质,但出土实物年代(距今约4400—4000年)与之相去不远,可以相互印证。

(五)石磬

磬,由人敲击石头而产生,最早可能是原始石制的生产工具,后来逐渐演变成石制的打击乐器。图1-11是1983年河南原禹县范石乡阎砦龙山文化遗址出土的由工具转变成乐器的石磬。

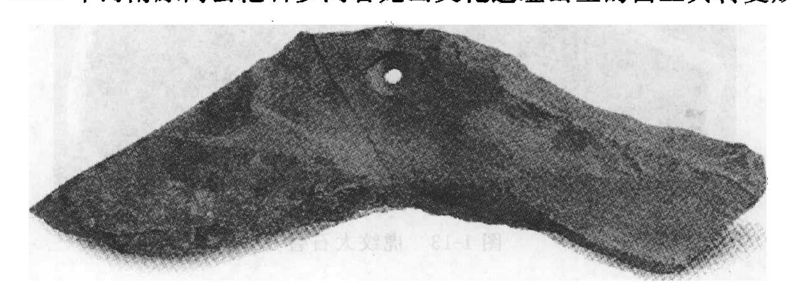


图1-11　龙山文化由工具转变成乐器的石器

我国古代文献中,对打击乐器石磬的记载颇多且详。在远古时代,石磬曾被称做“石”或“鸣球”。如《尚书》所载:“戛击鸣球”、“击石拊石。”《礼记·明堂位》有“叔之离磬”的记载[②]。《世本》载:“磬,叔所造”,“叔,舜时人”等等。在以磨制石器为其特征的新石器时代,毫无疑问,人们具备用石作原料制作石磬的能力。山西襄汾陶寺墓地和山西闻喜均有属于龙山文化时期的石磬出土。

20世纪80年代在山西夏县东下冯夏代文化遗址上,发现了公元前21世纪至前15世纪的遗物,是至今出土年代“最早”的石磬(见图1-12),形状像耕田的石犁,敲击时能发出清脆的声音,测音结果为$^{\#}$c。山西夏县东下冯遗址出土的石磬很有可能是夏代的文化遗存。

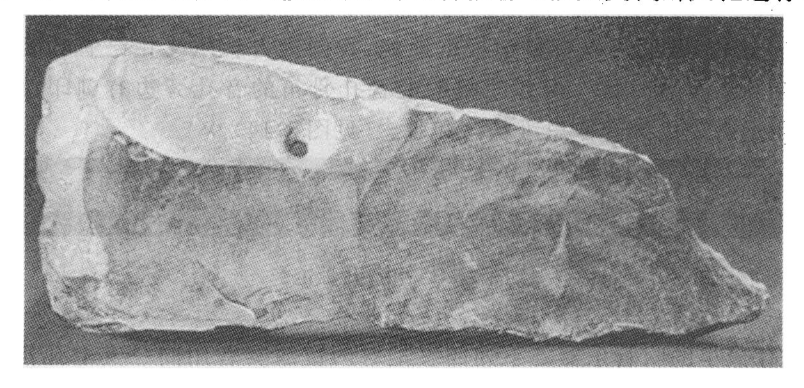


图1-12　至今出土年代“最早”的石磬

① 按蚩尤师魍魉与黄帝战于涿鹿,帝命吹角为龙鸣以御之。

② 所谓离磬,已是将能发出不同音高的石磬编成一组的称谓。

到了商代,制作更加精美。磬字在卜辞中写成“[illegible]”,很像左悬石磬,右手持槌之状。繁体“聲”字由此而来,“其意若曰,以手击磬,耳得之而成声”(郭沫若《甲骨文研究》)。1950年在河南安阳武官村殷代大墓中出土了虎纹大石磬,制作精良(见图1-13)。从悬孔的磨损情况来判断,是使用很久的乐器。它的发音是固定音高$^{\#}$c,声音近于青铜钟之清脆透亮,正可以印证《吕氏春秋·古乐篇》所谓“上帝玉磬之音”。

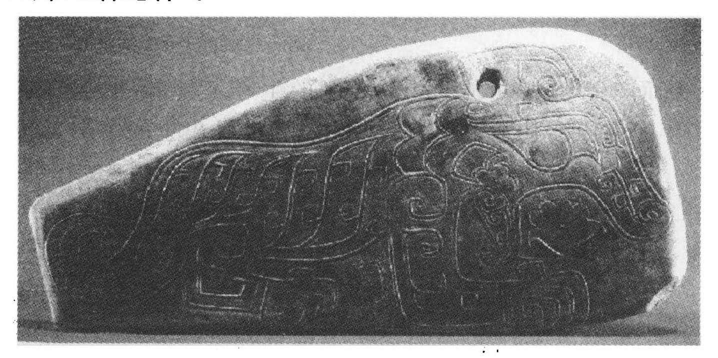


图1-13 虎纹太石磬

商代乐器发展的重要标志是编磬的产生。商代编磬多三枚一组。现藏故宫博物院商代编磬上有铭文:“永启、夭余、永余”。音高相对关系构成sol—la—do或re— mi— sol。它可能是中国民族音乐和谐观念和调式的基础,也可能是旋法结构的源头。

二、吹奏乐器

(一)骨笛

1986—1987年先后在河南舞阳贾湖村发现五～八音孔骨笛16支,以七音孔居多。其音阶结构至少为六声音阶,也可为七声音阶。其中保存最完整的一支七音孔骨笛用简单指法即可吹奏河北民歌《小白菜》等类似的曲调。根据十个墓葬的发现,均有骨笛作为陪葬物,说明有骨笛参与的音乐活动已有一定的普遍性。根据碳同位素^{14}C测定和树轮校正,被测定的骨笛年代距今7920年(±150)。这样,我们可以有科学根据地说,我国远古音乐文化已有约8000年的可考历史了,可向上追溯至新石器时代。保存完整的七音孔骨笛的音孔旁边有刻印,刻印间距离近等距,这有可能说明远古先民的音律思维状态和观念(见图1-14)。

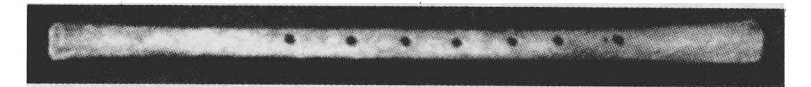


图1-14 七音孔骨笛

这是我国现存最早的吹管乐器。下列四表是对两位演奏者用同一支七孔笛(M282:20)完整吹奏的测音①:

---

① 七孔表示该孔的大小孔同时开放。这一吹奏的测音结果,由中国艺术研究院音乐研究所音响实验室提供。本书引自《中国人的音乐和音乐学》,山东文艺出版社1997年版,第171页。

表 1-1

孔序	一孔	二孔	三孔	四孔	五孔	六孔	七孔	筒音
上行	$^{\#}A_6-42$	G_6-40	E_6+16	D_6+16	C_6+24	B_5-25	A_5+8	$^{\#}F_5+44$
下行	$^{\#}A_6-42$	G_6-50	E_6+21	D_6+16	C_6+22	B_5-39	A_5+13	$^{\#}F_5+52$

表 1-2

孔序	一孔	二孔	三孔	四孔	五孔	六孔	七孔	筒音
上行	$^{\#}A_6-15$	G_6-36	E_6+22	D_6-1	C_6+15	$^{\#}A_5+49$	A_5-20	$^{\#}F_5-30$
下行	$^{\#}A_6-63$	G_6-63	E_6+0	D_6-1	C_6+0	$^{\#}A_5+43$	A_5-10	$^{\#}F_5+29$

表 1-3

孔序	一孔	二孔	三孔	四孔	五孔	六孔	七孔	筒音
上行	$^{\#}A_6+36$	G_6-45	E_6-4	D_6+1	C_6-12	B_5-49	A_5+9	G_5+28
下行	$^{\#}A_6+14$	G_6-74	E_6-15	D_6-8	C_6+5	B_5-40	A_5+0	$^{\#}F_5+32$

表 1-4

孔序	一孔	二孔	三孔	四孔	五孔	六孔	七孔小	七孔大	筒音
上行	A_6-36	$^{\#}F_6+3$	E_6-44	D_6-51	C_6-37	B_5-60	A_5-11	G_5+16	$^{\#}F_5+16$
下行	A_6-47	$^{\#}F_6+36$	E_6-20	D_6-20	C_6+0	B_5-47	A_5-12	G_5-18	$^{\#}F_5+18$

对此，不少学者作出了大胆的判断：有人说骨笛音孔旁的刻印“说明当时在制作笛子时，是经过精确计算的”①；也有人得出：“从有的骨笛上刻画的等分标记可以知道，骨笛制作是经过计算的，反映了先民已懂得用数学计算分式求得一种有规律可循的多孔笛发音规律”②；也有人得出“与十二平均律的相同音程音分数完全相同”③的结论。如：

M282:20(七孔骨笛)　C_6-30— D_6-30　为 200 音分，即十二平均律的大二度
C_6-30— E_6-30　为 200 音分，即十二平均律的大三度
C_6-30— $^{\#}F_6-30$　为 200 音分，即十二平均律的增四度
C_6-30— A_6-30　为 200 音分，即十二平均律的大六度
D_6-30— E_6-30　为 200 音分，即十二平均律的大二度
D_6-30— $^{\#}F_6-30$　为 200 音分，即十二平均律的大三度
D_6-30— A_6-30　为 200 音分，即十二平均律的纯五度
E_6-30— $^{\#}F_6-30$　为 200 音分，即十二平均律的大二度
E_6-30— A_6-30　为 200 音分，即十二平均律的纯四度
$^{\#}F_6-30$— A_6-30　为 200 音分，即十二平均律的小三度

也有人得出“六声清商音阶，六声或七声下徵音阶”④的结论。如下表所示：

① 张居中：“考古新发现——贾湖骨笛”，《音乐研究》1988 年第 4 期，第 97 页。
② 修海林、王子初：《乐器》，上海文艺出版社 2001 年版，第 32 页。
③ 萧兴华、张居中、王昌燧：“河南汝州中山寨十孔骨笛测音研究”，《音乐研究》2001 年第 2 期，第 37 页。
④ 黄祥鹏：“舞阳贾湖骨笛测音研究”，《中国人的音乐和音乐学》，山东文艺出版社 1997 年版，第 170 页。

表 1-5

筒音$^{\#}F_6$或G_5		七孔 A_5	六孔 B_5	五孔 C_6	四孔 D_6	三孔 E_6	二孔 $^{\#}F_6$	一孔 A_6	结　论
工角	/	六徵	五羽	下乙闰	上宫	尺商	工角	六徵	六声清商音阶
	合宫	四商	乙角	上和	尺徵	工羽	凡变宫	五商	七声下徵调音阶

也有人得出:“我们的祖先不仅有了极其精微、规范的五孔笛、六孔笛、七孔笛、八孔笛,而且还在音乐实践中运用了多宫六声音阶或七声音阶”[①]的结论。见表 1-6。

表 1-6

音 阶	筒音 #F5(G5)	七孔 A5	六孔 B5	五孔 C6	四孔 D6	三孔 E6	二孔 #F6(G6)	一孔 A6
清商音阶	+38 −7 角(和)	±0 徵	−35 羽	+10 闰	±0 宫	+3 商	+45 角	+30 徵
新音阶	±0 宫	+7 商	−28 角	+17 和	+7 徵	+10 羽	+52 −48 变(宫)	+37 商
古音阶	+28 −17 中(徵)	−10 羽	−45 变	±0 宫	−10 商	−7 角	+35 −65 中(徵)	+20 羽

曾在 1982 年我国考古队[②]就在河南汝州中山寨出土了比贾湖骨笛稍晚形制类似的十孔骨笛。后经测音,得出“在一万年的旧石器时期,十二平均律的某些因素可能在中国的中原地区已经出现”的结论[③]。具体测音结果见表 1-7。

表 1-7

音孔位	音　高	两音间音分值		
一孔	#A6+14	200	300	
二孔	#G6+14	100		
三孔	G6+14	147		
四孔	##F_6−33	107		
五孔	F6−40	68	200	
六孔	E6−8	132		
七孔	#D6−40	60		401
八孔	D6+0	115		
九孔	#C6−15	94		
十孔	C6−9			

笔者认为,历史文化现象是同源共进的,越往上古追溯各种文化现象越表现出相互依存的并行发展态势。任何历史都是现代史,都是结合后人的想法对历史作出的种种描述、推断和解释。

① 童忠良:“舞阳贾湖骨笛的音孔设计与宫调特点”,《中国音乐学》1992 年第 3 期,第 51 页。

② 中国社会科学院考古研究所和汝州市文物工作队。

③ 箫兴华、张居中、王昌燧:“河南汝州中山寨十孔骨笛测音研究”,《音乐研究》2001 年第 2 期,第 39 页。

对贾湖骨笛的测音就不可避免地带有今人对音阶、音高等感觉的介入，因为直到今天我们对边棱乐器的测音也不可能做到精确。由于吹奏人、测音仪器、吹奏次数、吹奏时间地点和方法的不同，必然带来许多非客观因素。在对贾湖骨笛测音时，仅因吹奏次数的不同，就产生了众多相异的数据。有的笛上取得了十六个数据，有的只得到一个数据。[①] 况且“所测骨笛仅占全部骨笛的20％，难以说明测音结果的客观性”[②]。人类对音高组织关系的认识总是由简单到复杂、由感性到理性、由直观到抽象的过程。贾湖骨笛研究，应尽可能地还原到与其共生的新石器文化初期[③]，人类童年的大文化环境之内，还原到历史的时空坐标之中。任何脱离历史的超越思维，都可能失去客观，与历史唯物主义相悖。

贾湖骨笛音孔的产生，极可能是音与数在朦胧状态下的结合，是在直观的、经验的和摸索的过程中形成的。其时先民可能孕育了萌芽的理性思维，但绝不能因此说明当时在制作笛子时已具备了精确计算和十分理性化的音阶形态。它应该是“以耳齐声”“以身为度”的生理定律。它强调的是音乐实践，是音律之本，“律起于乐”，强调的是音乐感觉上的“尺寸”，在音乐活动过程中虽不以数据形式显现，却以准确的具象音响表现它的精密性。贾湖骨笛产生于新石器文化初期，度量权衡均未成雏形，以身体的某一部分的长度作为计量标准来度律，应与上古时代契合。古代“身为度”的计量方法传说很多、记载各异，对身体部位的选择也大不相同。有取指节横纹为寸，有取节间为寸，或以大拇指，或以中指为准划为分、寸，也有自肘尖至中指尖为“寻”，更有“布手为尺”[④]之说。直至今日，木工等手工业者，仍有用手指度量的传统。总之，以手，尤其是手指为度量的生理计量是最常见的。夏禹“声为律、身为度”的计量概念，反映了人类史前阶段生理计量的两种互相依存的范示，一是“以耳齐其声”的“声为律”的方法，一是以肢体长度计量的“身为度”的方法。据已公布的贾湖骨笛 M282:20、M282:21、M78:1[⑤] 三支贾湖七孔骨笛分析，其孔距在1.44厘米至2.19厘米之间。据笔者对我国当代一般中等身材男子的测试，拇指指宽也在此范围之内。在用手指记数的上古时代，以人的手指宽度来计量孔据是最容易想到，也是最方便做到的。大拇指指宽度律的假说理应符合生理计量的文化环境和时代特征。后世的鹰笛不少也是匀孔的。如图 1-15 所示。

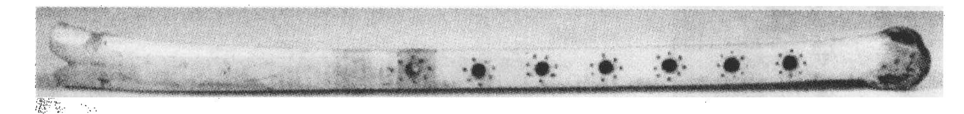


图 1-15　鹰笛

① 郑祖襄的《关于贾湖骨笛测音数据及相关论证问题的讨论》载：“贾湖骨笛 M341:1、M341:2、M253:4 三支骨笛是各吹奏了四次（两个上行、两个下行），即每个音得四个数据；M282:21 吹奏了八次（四个上行、四个下行），即每个音得八个数据；M282:20 共吹奏了十六次（八个上行、八个下行），即每个音得十六个数据；M78:1 这支骨笛因为只吹奏了一遍只得到一个数据。”

② 方建军的《中国古代乐器概论》载：“乐器的测音结果，不同时地、人次、方法，表现在音高数据上也会有一定出入。尤其是边棱音乐器，如笛子、埙之类，更是如此。为此，对测音数据的处理分析应该取谨慎的态度。”

③ 距今 8000 年的贾湖骨笛，比仰韶文化早 2000—3000 年，比龙山文化早 4000 多年。

④ 中华书局版《隋书》（卷 16），第 402 页。其文当出古本《大戴礼》，即《礼记》85 篇之佚文。

⑤ 黄翔鹏：“舞阳贾湖骨笛测音研究”，《中国人的音乐和音乐学》，山东文艺出版社 1997 年版，第170 页。

(二)骨哨

1973 年在浙江余姚县河姆渡发现距今约 7000 年的原始社会氏族公社遗址，出土骨笛(骨哨)160 余件，一般长 6～12 cm，每个只有两三个按孔，是用禽鸟肢骨中段制作。根据碳同位素 ^{14}C测定和树轮校正，被测定的骨笛为距今 6700—6900 年前(属新石器时代)的遗物。河姆渡骨笛(见图 1-16)比舞阳骨笛晚了 1000 年，说明远古音乐文化由于地域差异，发展极不平衡。



图 1-16　河姆渡骨笛

(三)陶埙

目前出土的远古陶埙均为新石器时代的遗物。这一时期的陶埙，多为一音孔和二音孔，可以吹奏出合乎乐律的不同音高。陶埙是我国特有的民族闭口吹奏乐器，其发音原理与普通管乐器有所不同，在世界原始艺术史中占有特殊的地位。西安半坡村、浙江河姆渡、山西万泉县荆村和太原义井，以及山东潍坊姚官庄等处都有用陶埙发现。陕西西安半坡村的仰韶文化遗址中，曾发现两个一音孔陶埙(亦可说是陶哨)，距今约 6700 年，属新石器时代中期的遗物(见图 1-17)。能吹出二音，经测音，二音约为 f^3 和 $^{b}a^3$，构成小三度音程。

浙江河姆渡出土的陶埙(见图 1-18)无音孔，距今 7000 年左右。

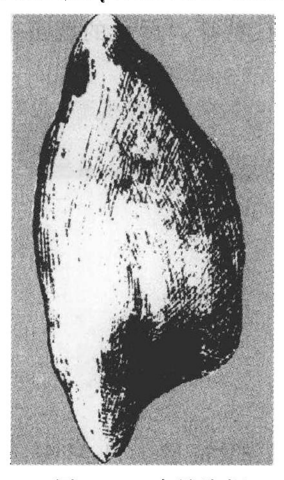


图 1-17　半坡陶埙

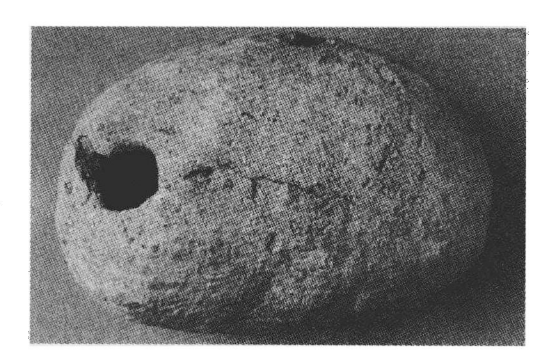


图 1-18　河姆渡陶埙

山西万泉县荆村新石器时代遗址出土的无音孔、一音孔、二音孔陶埙(见图 1-19)，其测音结果是：无音孔陶埙为 f，一音孔埙闭孔为 $^{\#}c^3$，开一孔为 e^3；二音孔埙闭孔为 e^2，开一孔为 b^2，开二孔为 d^3。

还有山西太原义井村出土新石器晚期的二音孔陶埙(见图 1-20)，经测音可发三音，测音结果除小三度外，还包括了大二度和纯四度，音高为：E_5-20(闭一孔)—G_5-3(开一孔)—A_5+20

（开二孔），音阶为“羽宫角”或“角徵羽”。

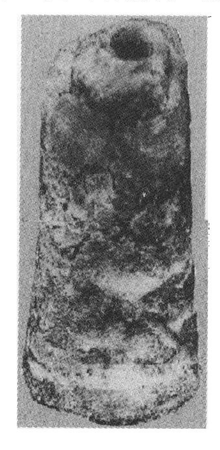




图 1-19　山西荆村陶埙

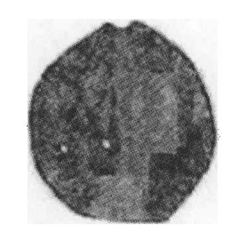


图 1-20　义井村二音孔陶埙

甘肃玉门火烧沟文化遗址陶埙（见图 1-21）：用开闭不同手指组合成六种指法可发四个乐音，构成四声音阶。其测音结果参见第五节远古音阶中的陶埙发展历程。

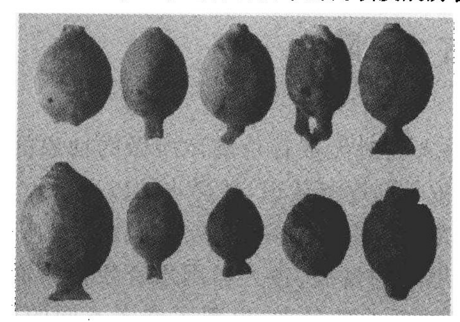




图 1-21　甘肃玉门火烧沟文化遗址陶埙

（四）龠

龠（苇龠）是一种古老的竹管吹奏乐器。原始的龠由二、三管编成。这可从后来的甲骨文中的“龠”字的象形字（[illegible]、[illegible]、[illegible]）中得到证实。它是后来排箫（先秦称作箫）的前身。它可能是最早的旋律乐器之一，先民早期的音阶观念也可能与此有关。曾侯乙墓出土的排箫见图 1-22。

（五）和

和，古书上写作“龢”，甲骨文写作“[illegible]”，可能是因同时发声相谐和的效果而得名。和是今小笙的前身，《尔雅·释名》曰：“大笙谓之巢，小笙谓之龢。”说明最早的小笙叫和。由此推想，先民可能在殷代以前已经使用了平行四五度的简单和声。

（六）言

《尔雅·释名》曰：“大箫为之言。”卜辞中写作“[illegible]”“[illegible]”，郭沫若认为是一种单管的吹管乐器，可能是后世箫的前身。

其他见之于记载的原始乐器还有苇龠、蕢鼓、柷、敔、瑟、苓（又作铃）、管、篪等，但尚有待于考古工作的进一步证实。

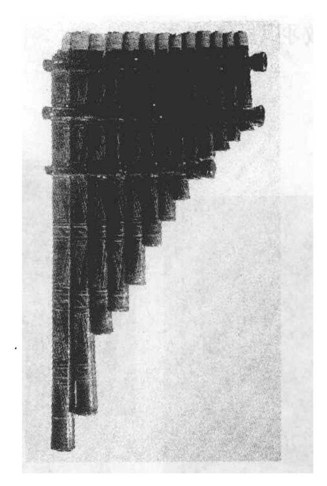


图1-22 曾侯乙墓出土的排箫

第五节 远古音阶

人对音乐感性认识的发展是音阶的形成,音阶是人类对无数音乐旋律所做的抽象的总结。只有当原始的音乐实践发展到相当程度时,音阶才会被人们逐渐认识,并逐步加以固定。古人最早的音乐实践是通过单音来传递一种信息,继而可能是通过生产的发展,产生了模仿鸟鸣和鹿叫的狩猎工具,使用了三度和四、五度音程。随着人类思维的发展、古人运用乐音数目的增多,从"孕而未化语言"的简单的原始音调①开始,由少到多逐渐丰富起来,出现了许多不同的原始音调,产生了多而复杂的原始律。这些原始律通过长期的艺术实践形成了调式的原始体系。从这些多而复杂的原始音调、原始律、原始调式中终于脱胎出原始音阶(五声或七声)。音阶的产生过程经历了单音→音程→原始音调→原始音阶→音阶固定这样一个发展过程。纵观整个音阶的发展,有一个从多到少再由少到多,从繁到简再由简到繁,从不稳定到稳定,从不固定到固定的发展过程。古人在长期的音乐实践中使调式的原始体系逐步得到进化,逐步提高了对音阶的认识,从多而复杂的乐音序列中筛选出五声或七声作为乐音的音高规范,并通过乐器(尤其是吹管中的编管)的固定,音阶方才确立。我们可以从陶埙系统的发展看音阶形成的过程:

从新石器时期到夏、商时期,在长达三四千年的漫长岁月中,陶埙从无音孔到五音孔一直在作不间断的序列性发展。在对我国这种特有的古老的旋律性乐器的测音中,可能找到我国古代音阶产生和形成的答案。当时的音阶结构规律一般说来应该保存在某些乐器实物之中。继西安半坡发现六至七千年前古老的一音孔陶埙后,在殷商遗址中又陆续发现了众多单音孔和多音孔陶埙。通过测音,这些陶埙的绝对音高虽然各不相同,但都能吹出五声音阶中的羽—宫、角—徵的小三度音程。反映出古人一定的相对音高关系,亦可从中观察原始音阶的源头。陶埙逐步发展,音孔逐步增多,当陶埙发展到五音孔时,原始音阶的全貌便展现无疑。陶埙的发展为我国古代音阶的形成提供了物证。

---

① 如《吕氏春秋·音初篇》记载的"南音"(《候人歌》)的音调。

一、陶埙发展历程

(一)无音孔陶埙

浙江河姆渡陶埙(距今 7000 年),山西万泉县荆村陶埙,只有吹孔,能发一个音。

(二)一音孔陶埙

(1)西安半坡村陶埙:距今 6700 年,闭孔 f^3,开一孔 $^{b}a^3$,构成小三度音程。

(2)山西荆村陶埙:闭孔 $^{\#}c^3$,开一孔 e^3,构成小三度音程。

(三)二音孔陶埙

(1)山西荆村陶埙:闭孔 e^2,开一孔 b^2,开二孔 d^3,构成小三度和纯五度音程。

(2)太原义井村陶埙:闭孔 e^2,开一孔 g^2,开二孔 a^3,构成小三度和大二度音程。

(四)三音孔陶埙

(1)玉门火烧沟陶埙:闭孔 g^1,开一孔 b^1,开二孔 $^{\#}c^2$,开三孔 $^{\#}d^2$,构成大三度,大二度,大二度等音程。

(2)玉门火烧沟陶埙:闭孔 g^2,开一孔 $^{b}b^2$,开二孔 c^3,开三孔 d^3,构成小三度,大二度,大二度等音程。

(3)玉门火烧沟陶埙:闭孔 b^1,开一孔 e^2,开二孔 $^{\#}f^2$,开三孔 $^{\#}g^2$,构成纯四度,大二度,大二度等音程。

(4)玉门火烧沟陶埙:闭孔 b^1,开一孔 $^{\#}d^2$,开二孔 f^2,开三孔 g^2,构成大三度,减三度,大二度等音程。

(5)玉门火烧沟陶埙:闭孔 b^1,开一孔 $^{\#}d^2$,开二孔 $^{\#}f^2$,开三孔 $^{\#}g^2$,构成大三度,小三度,大二度等音程。

(6)玉门火烧沟陶埙:闭孔 d^2,开一孔 f^2,开二孔 g^2,开三孔 a^2,构成小三度,大二度,大二度等音程。

(7)玉门火烧沟陶埙:闭孔 $^{b}d^2$,开一孔 $^{b}g^2$,开二孔 $^{b}a^2$,开三孔 $^{b}b^2$,构成纯四度,大二度,大二度等音程。

(8)玉门火烧沟陶埙:闭孔 $^{\#}f^2$,开一孔 b^2,开二孔 $^{\#}c^2$,开三孔 e^3,构成纯四度,大二度,小三度等音程。

(9)玉门火烧沟陶埙:闭孔 f^2,开一孔 a^2,开二孔 b^2,开二孔 $^{\#}c^3$,构成大三度,大二度,大二度等音程。

(五)五音孔陶陶埙

(1)河南辉县琉璃阁陶埙,可发音高为:(八度内共 11 个音)

a^1、$^{\#}c^2$、e^2、$^{\#}f^2$、g^2、$^{\#}g^2$、a^2、$^{\#}a^2$、b^2、$^{\#}b^2$、$^{\#}c^3$

(2)安阳小屯殷墓陶埙,可发音高为:(共 12 个音,八度内可发 11 个音)

a^1、c^2、d^2、$^{\#}d^2$、e^2、f^2、$^{\#}f^2$、g^2、$^{\#}g^2$、a^2、$^{\#}a^2$、b^2

陶埙音孔增多,可发音也逐步增多,反映了一定历史时期人们对音乐的认识和实践能力。从半坡埙产生的最早的一个小三度音程到晚商至春秋之际出现的能吹出比较完整的五声音阶、七声音阶和若干半音的五音孔陶埙,其间经历了 3000 多年漫长的岁月,可见,人们对音阶的认识是经过了长期的探索和实践方才具备的。

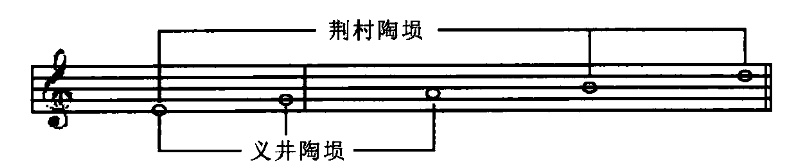
二、音阶发展历程

在音阶的发展历程中,单音和音程是先民最早在音乐实践中使用的。它是通过没有固定的单音进化到固定了的单音来传递一种信息,既而通过生产的发展,产生了模仿鸟叫或鹿鸣的狩猎工具,而使用了三度音程。随着人类思维的发展、乐音运用数量的逐步增多,原始音调便由少到多逐步形成并丰富起来。这种音调是音乐的萌芽,是孕而未化的语言。在原始音调的发展过程中,不同地区必然出现不同的原始音调,因此也会出现不同的原始律,由这些原始音调再通过长期的艺术实践必然会形成调式的原始体系。原始音高相对关系的实践过程经历了原始音调→原始律→原始调式这一过程。

从多而繁杂的原始音调、原始律、原始调式中终于脱胎出原始音阶(五声或七声)。但由于地域差别,原始音阶还存在着不同高度和音阶内部相对音高关系不够准确和稳定的状况。

原始音阶的固定实质上形成了早期律制形式。音阶被正式固定下来应该是完善的编管乐器创造出来以后。人们在长期的竹管实践中,很容易发现管的长短与音高的关系,即管长者音低,管短者音高。当人们的数学思维能力具备了十以内的整数思维时,对竹管竹节数的比较中,可能发现与管音高度的对应关系。当管长分别为九、八、七、六、五竹节数字关系时,所吹出的音高与原始音阶宫、商、角、徵、羽大体吻合。抑或在单管上比照某种物体或比照大拇指宽度确定音孔位置,从而确定了原始音调和原始音阶①。人们从这些数字和音高的关系中加深了对音阶的认识,同时也找到了其他弦乐器的发音规律,从而逐步认识了计算音阶中各音的方法,把对音阶的认识推到了理性高度,音阶才得以以科学的方式正式确立。

吕骥在《原始氏族社会到殷代的几种陶埙探索我国五声音阶的形成年代》一文中认为:根据对山西万泉县荆村和太原义井(两处相距约 300 多千米)出土的两个新石器时期的二音孔陶埙进行测音的结果,发现两个埙的全闭音几乎完全相同。前者所发的三个音,构成两个音程,一个纯五度和一个小七度,后者所发的三个音构成一个小三度和一个纯四度。如果把这两个陶埙所发的音合并在一起,正好构成了五声音阶,和我们今天应用的五声音阶完全相同。



这五个音可以看成是 C 大调的 mi、sol、la、si、re 音,也可以看成是 G 大调的 la、do、re、mi、sol 音,或 D 大调的 re、fa、sol、la、do 音,由此推断我国五声音阶在母系氏族社会后期已经形成②。

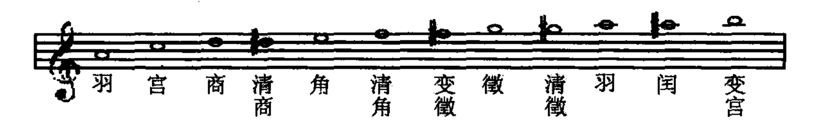
黄翔鹏先生在《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》一文中认为:我国有规律的音阶形式的产生,不会迟于距今 5500 年前的新石器时代。距今 6700 年左右的半坡一音孔陶埙中保存的小三度音程在我国音阶发展过程中占有重要地位。甘肃玉门火烧沟文化遗址③出土的三音孔陶埙的测音则表明它们所产生的音阶序列已经可以采用西周以来的“阶名”加

① 参见陈其射:“河南舞阳贾湖骨笛音律分析”,《天籁》2005 年第 1 期,第 8～9 页。

② 吕骥文:“从原始氏族社会到殷代的几种陶埙探索我国五声音阶的形成年代”,《中国传统音乐研究》,中央音乐学院出版社 2004 年版。见:《音乐论丛》1979 年第 2 辑。

③ 可能是介于父系氏族社会晚期和奴隶社会早期的过渡时期。

以认识，具有“宫—角—徵—羽”的音阶结构；安阳小屯殷墓出土的武丁时期的五音孔陶埙的侧音，则显示出完整的七声音阶至迟在晚商时期已经形成，而且它在陶埙音阶的发展过程中达到了一个音列最完备的程度——已经在十一个音之间构成了半音关系，只差一个音就能凑全“十二律”。同时指出“二变”的出现不一定晚于五声，推断我国音乐中五声音阶与七声音阶有一个长期并存的传统，而不只是一个五声向七声过渡的形态①。在我国音阶发展史的研究上，这些论断无疑具有开创性的意义。



李纯一先生在《关于正确分析音乐考古材料的一些问题》一文中则提出了不同看法②。他认为不应该把太原义井和万泉县荆村两个二音孔陶埙的发音合并在一起，据此来推断五声音阶的形成。因为两者是否属于同一部落的同一文化遗存，年代是否相同均有疑问，况且出土地点又相距 300 千米之遥。他指出：“如果认为在母系氏族社会后期就已经出现五声音阶，那么对其后乃至商殷及西周早期乐器都还五声不备这种情况应该如何解释？难道我国原始时期音乐比世界上开化更早的地区还要先进？”以上两种截然不同的见解，反映了对我国五声音阶和七声音阶形成年代早晚的不同估计。

对世界上任何事物的研究都存在复杂的情况，更何况早已听不到了的四五千年以前的某种音阶形式。但是，不论怎样，陶埙却有可能保存古代音阶的奥秘。在球形、棒形、鱼形等各种形状的陶埙中存在着一个古老的音响世界。相信随着考古工作中陶埙一类实物资料的不断发现，有可能以更充分的证据论证当时的音阶形态，人们对新石器时代夏商音阶发展脉络的认识也必将进一步深化。

第六节　文化交流的萌芽

我国最早的文化交流主要集中在《竹书纪年》和《吕氏春秋·古乐篇》所记载的较少的活动之中。

一、夏代的方夷献舞

据文献资料，夏代已开始了音乐等文化交流，这些交流活动主要集中在大型的庆典之中。每逢庆典时各邻国都有朝贺的使节，带来各地的乐舞，与夏代乐舞进行了我国最早的文化交流。有两条典籍记载：一是《竹书纪年》所载：“少康继位，方夷来宾，献其乐舞。”少康是夏代第五代天子。这里所指“方夷”有两种解释，其一为东、南、西、北四方之少数民族；其二为各地方与少数民族，“方”指中央集权以外的地方。二是《古本竹书纪年》：“后发继位，元年，诸夷宾于王门，保庸会于上池，诸夷入舞。”大意是：夏后发继位后的当年，许多夷人部族朝见于国都，西夷人“𢍰”（通

① 黄翔鹏：“新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题”，《黄翔鹏文存》，山东文艺出版社 2007 年版，第 181 页。

② 李纯一：“关于正确分析音乐考古材料的一些问题”，《音乐研究》1986 年第 1 期，第 8～9 页。

"挪")国受奖赏的人在池水上游聚集,然后与各夷人部族一同入国都献其乐舞。

二、伶伦制笛时的文化交流

大约公元前期 550 年左右,当我国先民已经由母系氏族社会向父系氏族社会逐步过渡的时候,神州大地涌现出一批智勇非凡、特别富于创造力的人物,其杰出的代表就是传说中的轩辕氏黄帝。他不但率领强大的武力统一了各个部落,被拥戴为联盟领袖,而且带领人们艰辛地跨过文明时期的门槛。在他的统领之下,人们掌握了修建宫室、制作衣服、造车、造船等的技术;他还责成"羲和占日,常仪占月,臾区占星气,伶伦造律吕,大挠作甲子,隶首作算数[①]"等等,就是说,天文学、占星术、音乐、历法、数学,都开始起步了。这就是中国古代非常重要的一段传说。传说人物黄帝历来受到中华民族的尊崇,至今被称做"人文始祖"。

伶伦造律吕[②],是用竹子制成发出十二乐音的十二根律管,最早最详尽的记载是战国(前 475—前 221 年)末期成书的《吕氏春秋·古乐篇》,文字是这样的:"昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西,乃之昆仑之阴,取竹之嶰谷,以生空窍厚薄钧者,断两节间——其长三寸九分,而吹之,以为黄钟之宫,曰"含少";次制十二筒,以之昆仑之下,听凤凰之鸣,以别十二律。"[③]它的大意是:古时候黄帝命令伶伦制作律管。于是伶伦从一个叫做大夏的地方往西走,到达昆仑山的北坡,在山涧里取得竹子。他采用竹腔通透和腔壁厚薄均匀的,取两节间长三寸九分的一段来吹,定为黄钟律、宫音,叫做'含少';又制成十二只竹管,带着它们到达昆仑山下,根据凤凰的鸣叫声,把十二只竹管区别成发音为十二律的律管。

过去对伶伦到达的大夏,多认为是邻近西亚古国巴比伦的一个地方。这种认识可追溯到 18 世纪末[④]。在现代,可以在中国音乐学家王光祈和英国著名学者李约瑟博士的著作中见到。冯文慈先生认为正确的理解应该是,伶伦到达的大夏,在中国境内今甘肃东南部一带。他认为这是一次中国境内的文化交流。

王光祈认为,"大夏"之地,或解为 Bactria(巴克特里亚),或解为 Tokhara(Tocharer,吐火罗),皆指古代中央亚细亚的种族,即《汉书·律历志》(应劭注)中所谓的"西戎之国"。因此王氏认为,"足见当时伶伦实已逾越中国国境,远赴西方习乐,是为吾国最早之外国留学生。"由于"大夏"比较靠近文明古国巴比伦,因此王氏又认为,"巴比伦乐制之传入中国",乃是事实。

根据分析可知,王氏认为所谓"大夏"或"西戎之国"是在今阿富汗北部一带,乃是一种误解。王氏忽略了,不但在中国史书上记载着不同的大夏,而且中国古代对于昆仑山的方位的观念有时也并不完全等同于今天的观念。两个大夏:一个是古代国名,地处葱岭之西,即今之阿富汗北部一带,见于《史记·大宛传》等,后世的史书又记做"吐呼罗"或"吐火罗",这一个人们比较熟悉。另一个是县名,见于《汉书·地理志》等,属陇西郡,地处今甘肃兰州西南,临洮西北。东汉人高诱注释《吕氏春秋·古乐》,说"大夏"是"西方之山",注释《吕氏春秋·本味》又说"大夏,泽名,或曰山名,在西北"。由此可知,当时的大夏存在着多指多义,或者是人们对它有着不同的理解,或者它也像昆仑山一样,充满着神秘色彩。但是无论如何,《吕氏春秋·古乐篇》所指的大夏绝不是当

---

① 《世本·作篇》。

② 冯文慈:《中外音乐交流史》,湖南教育出版社 1998 年版,第 1～8 页。

③ 吉联抗:《吕氏春秋音乐文字译注》,上海文艺出版社 1983 年版,第 19 页。

④ 参阅〔法〕陈艳霞:"入华耶稣会士对中国音乐的研究",《明清间入华耶稣会士和中西文化交流》,第 262～265 页。

时或今天中国领域之外的大夏，而是中国领域之内的地方；所谓“西戎之国”虽在中原之西北或西部，却仍然在中原国土之内，也绝不会跑到葱岭之西的地带。汉代距离《吕氏春秋》成书时期的战国末期不远，其记载足资参考。关于昆仑山，在中国古代的神话和传说中时常提起它，见于《山海经》、《淮南子》、《拾遗记》等等。战国时期人们所指的昆仑山的方位有时和今天大体一致，有时则比较含糊。大约就在战国时期成书的《尚书·禹贡》所载的昆仑，是国名还是山名呢？地在今青海西宁之西的湟源一带，即或指国名，当亦根据山名而来；今人谭其骧主编的《中国历史地图集（一）》所载战国时期的昆仑山，则标志在今甘肃酒泉之南、祁连山主峰一带。这些可以信赖的史料和学术成果足以说明，当时人们对于昆仑山的某种理解；又可以说明，以这一昆仑山的位置和自然条件来说，从中土大夏到达它那里的现实可行性还是比较强的。而王光祈的理解——伶伦从中原一直往西，经过后来的丝绸之路，并越过葱岭，到达大夏国，然后又折回往东，奔往昆仑山北坡寻找竹子，这对当时的交通条件来说，尚缺乏可能性方面的证实，即或以传说来看待，也是缺乏路线逻辑的。对于这一点如果我们再仔细读一遍伶伦受命制律的原文就会进一步看清。冯先生认为，王光祈之所以错误地确信中国从古国巴比伦学到十二律，一个原因是他的时间和精力所限，来不及掌握足够的史料；第二个原因是他要和主张“中国从古希腊学到乐制”的论点进行争论，分散了他的注意力；而更为重要的原因则是他接受了当时在欧洲特别是在德国和奥国业已流行的“文化圈”理论。王氏在其《中国音乐史》第二章第一节中，就曾经介绍“文化一元论”之学说，所谓“一切文化系由一个中心点出发，分向各处散去”等等。“文化圈”理论认为，古代世界只存在为数不多的几个文化圈，而世界文明的形成正是这几个文化中心向外扩散影响的结果；这种理论不大承认多元创造、共同创造、不谋而合的可能性。的确，古国巴比伦对于古代世界文明作出过很大贡献，但是在乐制方面则并没有足够的史料可以说明它对东亚中国的影响。难道仅仅因为它的某些成就比中国早，就根据并不可靠的资料方面的偶然牵连，把中国具有相当详明史料的乐制方面的贡献，归到它的所谓“文化圈”之内吗？

英国李约瑟博士的假说的论点，大意是说：古代声学发现的精华，从巴比伦朝东、西两个方向辐射出去，一方面由希腊、另一方面由中国发扬光大①。首要根据即是中国古代文献《吕氏春秋·古乐》。关于“文化圈”理论作为观察历史上文化交流中的个别现象的手段，是不妨采用的；但是它对于从宏观上把握历史文化交流，则往往无能为力，甚至还会带来扭曲史实的后果，伶伦制律就是一个例证。“文化圈”理论的消极影响，也许还有待于今天的学者们进一步来总结和消除。例如，著名的史学家郭沫若在这方面也是有过失误的，他曾经错误地认为：“古代的音乐，我感觉着我们所固有的东西非常简单”，“琴瑟是西周末年由国外传来的新乐器”，“十二律也是春秋时代由外国输入的，有了它的输入才使五音或七音成了相对的音符②”。“中国所固有的乐器不外是磬、籥、鼓、钟的几种，连琴瑟都是外来的。”（郭原注：琴……盖起源于巴比伦。）“乐制乐论也是一样。在中国乐史上形成着中心问题的由三分损益法所产生的十二律，其实是在战国末年由希腊传来而稍稍汉化了的学理③。”郭氏的这些错误论断，虽然在事实上业已被近几十年来的出土音乐文物和音乐学术成果所推翻，但其形成原因的历史经验教训，仍值得分析和借鉴。

《吕氏春秋·古乐》的写作年代，是在战国末期。当时，群雄争胜、社会动荡的局面快要结束，

① 转引自戴念祖：“中国、希腊和巴比伦：古代东西方的乐律传播问题”，《中国音乐学》1993年第3期，第6页。

② 郭沫若：“后记——我怎样写〈青铜时代〉和〈十批判书〉”，《郭沫若全集·历史编》（第二卷），人民出版社1982年版。

③ 郭沫若：“隋代大音乐家万宝常”，《郭沫若全集·历史编》（第四卷），人民出版社1982年版。

统一的中华帝国即将出现。大规模的中外音乐文化交流,也将要随着未来的新局面而展开。史实告诉我们,中外间的贸易、政治交往、战争等因素,会促进文化的交流。音乐文化交流从来就不是一种孤立的社会现象。正如恩格斯所说:"人们首先必须吃、喝、住、穿,然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等。"①中国和西域之间大规模的音乐交流以汉代为开端,这完全不是偶然的,战国时期尚不具备充分的条件。

伶伦制律的传说,是在先民长期对于宏伟奇异的昆仑山抱有尊崇和憧憬的心理背景下产生的,据说那是远古帝王们藏书的地方,是"百神之所在",因此自然是文化的渊薮。它同时也表达了人们对于音乐的神秘莫测的探奇心理。对于西方这种憧憬和探奇的心理,自汉代以后得到很大的发展,同时也从现实的音乐交流中得到很大的满足②。

第七节　夏商音乐教育

夏代是我国第一个奴隶制王朝。中国社会逐步完成从原始社会向奴隶制社会的过渡。脑力和体力劳动的分工促使了教育的正式产生。先秦文献《孟子·滕文公上》记孟子答滕文公问"为国",孟子谈到"设为庠序学校以教之。庠者养也,校者教也,序者射也。夏曰校,殷曰序,周曰庠,学则三代共之,皆所以明人伦也。"夏商两代虽然没有制度化的私学,但并不意味着民间民俗音乐生活中没有音乐的教习与传承。

一、夏代的音乐教育

对夏代音乐教育传说性的记载在《尚书·舜典》等古书典籍中均可见到。《书》曰:"夔,命汝典乐教胄子。直而温,宽而栗,……神人以和。"《礼记·明堂位》载:"序,夏后氏之序也。""序",为夏代的学校。夏代的祭祀礼乐活动,据文献与文物的考证可知,当时已相当发达。夏文化遗址出土的有鼍鼓、陶鼓、石磬,以及诸种铜、玉礼器。这同史书上有关夏礼的记载是相吻合的。如《礼记·郊特牲》载:"诸侯之有冠礼,夏之末造也。"

据《吕氏春秋·古乐》,夏代宫廷礼仪音乐活动中有歌颂禹功绩的大型乐舞《大夏》,这类乐舞的编演与教习,由专职的乐官负责。《山海经·海外西经》记"大乐之野,夏后启于此舞九伐"。有人从文字学角度推测,认为"军事教育是夏的重要教育内容③"。据此,结合后世关于夏"为政尚武"的说法,或可证明夏代确有军事乐舞的教习。《吕氏春秋·先己》记夏后氏教民重德,"处不重席,食不贰味,琴瑟不张,钟鼓不修,子女不饰",其音乐行为与"明人伦"的德育内容有关。据《左传·昭公十七年》引《夏书》"辰不集于房,瞽奏鼓"句,夏有乐人"瞽",其奏乐行为与天文(日食)现象有关。

夏代,由于音乐行为方式的改变,一些祭祀礼仪音乐成为享乐音乐。这在《楚辞·离骚》"启九辨与九歌兮,夏康娱以自纵"的追述中有所披露。这也意味着另一种服务于娱乐的音乐教育内容与方式的形成。

① 恩格斯:《在马克斯墓前的讲话》。

② 此段文字引自冯文慈:《中外音乐交流史》,第1～8页。

③ 毛礼锐、沈灌群:《中国教育通史》(第一卷),山东教育出版1985年版,第59页。

二、商代的音乐教育(殷学)

殷商时代的音乐教育已具有传授音乐技能的教师和固定场所的音乐教学机构。殷学是巫文化为代表的教习场所。巫术活动以歌舞娱神，因此巫是专业的音乐舞蹈家。以乐舞供奴隶主享乐的是从事乐舞专业的乐奴，为教授乐奴便出现了最早的音乐教育。商代宫廷娱乐音乐活动中，有大量的女乐、乐官参与其中。这些女乐、乐官音乐才能的培养，显然是与当时的音乐教习行为相关的。

(一)教戒

《吕氏春秋·古乐篇》载："汤乃命伊尹作为《大濩》，歌《晨露》，修《九招》、《六列》、《六英》，以见其善。"此皆为宫廷教习乐舞，有专职乐官为其事。商代的乐教，在甲骨卜辞中有记录，《殷墟卜辞》："丁酉卜，其呼以多方小子、小臣其教戒。"[①]郭沫若先生说："殷时邻国，多遣子弟游学于殷。"关于"戒"字有两种解释：一种解释为象形字[②]："它象征着人手中执戈。其含义有二，一是持戈而警戒；一是持戈而舞。以'戒'为教育教养的内容，正包含习武和习舞两方面。"另一种解释为一种乐舞的名称，是说邻国派学生来学习的乐舞。殷商时期的奴隶主常要亲自主持或参加带有乐舞的仪典和祭礼。他们和他们的学生都要学习乐舞知识，掌握一定的技术。

(二)殷学

商代甲骨文中对殷学的建学地点、教学内容等都有记录，"学"的内容与占卜有关，《礼记·明堂位》曰："瞽宗，殷学也。"郑玄注："瞽宗，乐师瞽、矇之所宗也。古者，有道德者使教焉，死则以乐为祖，于此祭之。"瞽宗即殷学，是殷商从事音乐教育的场所。"瞽"是盲人的统称，他是殷商时期的专业乐人，或称瞽、矇[③]。"瞽"既掌握国家音乐事务，也是音乐教育工作者和音乐表演者。瞽宗——既是商代的音乐机构，也是从事音乐活动和音乐教育的场所。由此观之，盲人从事音乐活动，古今中外是一致的。商人敬神祈福都有"乐"的活动，文献中记载商祭祀活动中"殷人尚声"，或记商人"以乐造士"(《文献通考·学校考》)，都说明商代的乐教应是比较发达的。

(三)万舞

祭祀乐舞在《诗·商颂》中有反映，并提到"万舞"的表演。据考，"万"原为善于乐舞的乐师，他们所跳乐舞称为"万舞"，甲骨卜辞记有"万"入学("入爻")奏镛教习乐舞之事[④]。这也间接地反映了商人习乐是为了服务于宗教祭祀活动的巫乐教育观念。

中国古代文化常以"礼、乐"并举，但在甲骨文中却没有"礼"这个字，然而在甲骨文中却不止一次地出现了"乐"字。这就充分说明了"乐"要比"礼"出现得早。礼在古代是祭神的一种仪式，其目的是规范人在社会活动中的行为。而乐的规范则表现为陶冶情操，以符合礼的要求。后来在人文教养上，礼取代了乐的传统地位。殷学主要是对奴隶主阶级的子弟进行的礼乐教育，可见我国的音乐教育事业早在3000多年前便已有雏形了。

---

① 郭沫若：《殷墟萃编》，科学出版社1956年版，第114页。

② 沈灌群：《中国古代教育和教育思想》，湖北人民出版社1956年版，第158页。

③ 所有瞎子统称为瞽矇，睁眼瞎子单称瞽，闭眼瞎子单称矇。

④ 毛礼锐、沈灌群：《中国教育通史》(第一卷)，山东教育出版1985年版，第96页。

第八节　商代巫乐

“殷尚鬼”商代巫风盛行,商人非常迷信。《礼记》载:“殷人尊神,率民以事神。”在商人的宗教观念中,至高无上的神就是“帝”或“上帝”,实质上它不过是商王的投影而已。同时,商人尚鬼,死去的祖先在人们的心目中占有重要地位。因此,商王朝的巫风相对其他朝代更为炽烈。

巫和觋(男巫)本是原始宗教的产物。在远古时代,由于生产力水平和先民认识能力的低下,不可能正确理解各种自然现象,因而产生了崇拜自然、万物有灵等种种迷信观念,各种神秘的巫术活动也应运而生。在商代,巫和觋就是作为沟通人和鬼神之间的“使者”的面目出现的。《说文解字》云:“觋,能斋肃事神明也。在男曰觋,在女曰巫。”他们用龟甲兽骨进行占卜活动,占卜的吉凶体现着神和祖先的意志。因此,巫觋的地位相当高,是神权统治的直接参与者。太戊时的巫咸,祖乙时的巫贤,都是执政的大臣。同时,巫又有很高的文化水平,本身能歌善舞,是职业的音乐舞蹈家。商代的祭祀活动异常频繁,在祭祀中,娱神的歌舞是重要的仪典之一。所有这一切,形成了商代“巫乐”的特色。

巫乐的首要特征是酣歌狂舞,漫无节制。《尚书·伊训》云:“恒舞于宫,酣歌于室,时谓巫风。”狂热的宗教意识体现着巫乐的本质。这种祭祀歌舞,常常夜以继日、不分昼夜地进行,如卜辞所载:“羽乙巳我奏舞,至于丙午。”大意是:边奏乐边歌舞的祈雨活动从第一天一直进行到第二天。《殷契萃编》还收录有一连四天每天都进行翌祭的卜辞。有时商王还亲自参加祭祀活动,亲自跳祈雨的舞蹈。商代巫乐的风格是华丽动人的,形式是多姿多彩的。既有降神、求雨、驱傩等浓厚的神秘宗教色彩,也有不乏赏心悦目的以男女爱情生活为内容的乐舞。用郭沫若先生的话说:“殷人是富于超现实性的民族。”青铜乐器和歌舞人才为商代巫乐的空前发展提供了保证。商代巫乐应该是一种富有特色的歌舞音乐。

“巫”的出现有一定的历史意义。“巫”是代表统治阶级利益的艺术家,艺术的领导者,表明在阶级社会中统治阶级对音乐艺术的利用。音乐被用于政治自此而始。

第二章 礼乐历程

（周秦汉　前1046—220年）

第一节 礼乐概况

在周（前1046—前221年）秦（前221—前207年）汉（前206—220年）时期，统治阶级特别重视礼仪形式，音乐在礼仪形式、等级的文化典章制度中处于附庸地位。乐在礼乐之中只具有等级、礼仪类别等标识意义，所以这一时期乐被称为“礼乐”。此时，乐师是主管音乐的官员。礼中之乐是礼仪形式表层对象化的音乐，它是充满政治意味完全为政治服务的音乐，它是“政”的奴婢，又是刑法的补充。西周末期，礼乐开始没落。礼崩乐坏，这是奴隶制度消亡的必然结果。曾侯乙墓出土文物所显现的那样规模宏大的礼乐制度下的钟鼓之乐，自两汉魏晋南北朝之后，再也没有恢复。两汉与鼎盛的周代礼乐相比已相差甚远，但仍在礼乐时期之内。汉代大哲学家董仲舒仍突出地强调礼乐是治国的必由之路，明确地提出“礼乐教化之功也”的命题。但已无法见到“金声玉振”的大型钟磬礼乐活动了。虽然音乐的附庸地位和为礼、政、刑服务的性质没有改变，但礼乐的性质早已开始蜕化，并逐渐分离。到魏晋南北朝之际，钟磬已被轻便型的“方响”一类小型乐器所替代。“端冕而听”、道德宣导、平和中正、教育领先、庄严肃穆的礼乐已经完全没落。从此，以往处在政治前台的主流礼乐，降格为佐酒进食的背景。礼乐没落的显著标志是“教坊”的成立，以及娱乐性较高的广场歌舞“立部伎”和礼仪性较强的雅乐性“坐部伎”的分野。礼乐虽然退出了主流地位，但并不是消失，直到六朝时期，鼓吹乐的程式化、等级化仍与周代五礼制度①相匹配，但是范围、地位、性质已与西周礼乐相差甚远。其后，历朝历代均有礼乐，多只存礼仪和乐种性质了。

一、周代时期（前1046—前221年）

周朝分两段，前为西周，后为东周，东周又分两段，前为春秋，后为战国。西周（前1046—前771年）建立了我国第三个奴隶制王朝，是我国奴隶社会文化的鼎盛阶段。西周末年，周幽王为犬戎所灭，周平王迁都洛邑，史称东周。东周前期是春秋（前770—前476年），春秋是我国奴隶社会向封建社会的转型期。后期是战国（前475—前221年），战国是中国封建制度初步确立阶段。

中国礼乐文明在周代获得高度发展。周人原是生活在黄土高原和泾、渭二水一带的一个古老部族。周朝建立之后，吸收了商文化的成果，文化迅速发展起来。周朝的政治制度和思想体系承袭商代，宗教观念虽仍然占重要地位，但意识观念已大相径庭。正如《礼记》所述：“周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之。”周人淡化鬼神意识，更加注重于仪式行为的规范。周公旦“制礼作乐”，辅

---

① 五礼是中国古代一种礼仪制度体系，最早出现在《周礼》之中，五礼即吉礼、凶礼、宾礼、军礼、嘉礼。

佐成王，进一步加强了典章制度、人的行为规范与音乐的结合，这预示着远古以来的巫乐正走向瓦解。“大司乐”是周朝建立的我国历史上第一个规模宏大的音乐机构；“六代之乐”是周代继承和吸收前朝乐舞精华的体现；“八音”分类法的出现，是古代音乐开始进入一个较高发展层次的反映；西周的“乐悬制度”充分体现了礼乐的等级制度。这些均对维护和稳定西周奴隶社会近 300 年间统治的秩序和文化方面的创造起到了积极作用。西周音乐严格的制度化和体系化把雅乐推向了高峰，它是我国奴隶社会音乐文化高度发展时期的产物。

春秋时期，奴隶制度开始趋向衰落，“礼崩乐坏”标志着周代上层建筑的崩溃瓦解。周王室垄断和主宰礼乐制度已不复存在，各诸侯国的音乐快速地发展，形成了“文化下移”的现象。新兴民俗之乐“郑卫之音”逐渐兴起，引起了西周雅乐的生存危机，也大大地促进了钟磬礼乐在更大范围内的传播。通俗优美的新乐风靡朝野，人们的音乐审美观念发生了较大变化。社会形态的转型，使得新的文化成果纷纷涌现。《诗经》作为孔子“私学”的必读教科书，从宫廷王室走向了民间，开辟了历史上空前的传统文化大传播；乐律理论“三分损益法”的产生，使人们更加理性地认识了音乐的深层内蕴；各诸侯国宫廷乐师高超的音乐表演技能，进一步促进了音乐形式美的丰富多彩。

战国时期，中国进入了封建社会，齐、楚、燕、赵、韩、魏、秦七国争霸。各国君主先后称王，各诸侯国确立了封建王权制，并在战争中逐步改变群雄割据局面而走向一统。战争促进了人口迁徙，也促进了民族文化的大融合。中原文化与周边少数民族的地域文化逐渐接近，在民族文化上基本实现了以中原文化为中心的中华文化。“四夷之乐”①也在文化变迁中有较大的发展。战国初期，长江流域建立了楚文化，其独特的文化传统、鲜明的地方特色、先进的文化面貌均在“楚辞”和曾侯乙墓出土的乐器中得到了充分体现。也可从无锡鸿山战国早期越国贵族墓葬出土的 500 余件青瓷乐器和乐器部件中窥见此期越国音乐文化的高度发展。战国时期音乐文化进一步向民间渗透，说唱音乐《成相篇》的出现；秦青、韩娥、伯牙等出类拔萃的民间音乐家出现，对创造战国时期繁荣的音乐文化作出了重要贡献。音乐美学著作《乐记》则第一次对周朝的音乐文化做了全面而深刻的理论总结。

二、秦汉时期(前 221—220 年)

公元前 221 年，秦统一了齐、楚、燕、韩、赵、卫六国，结束了我国诸侯割据称雄的局面，建立了我国历史上第一个以汉民族为主的中央集权的大一统的封建制国家。秦始皇二十六年下诏书曰：“立号为皇帝”。秦始皇统一中国，统一文字，统一货币，统一律度量衡，建长城、修驰道、开水渠、郡县制、车同轨等等，创立了一系列制度，在中华文明史上建立了不朽的丰功伟绩。秦王朝(前 221—前 207 年)的音乐文化，由于朝代的短促和资料的匮乏，音乐史的面貌不够清楚。但从创建“乐府②”机构上看，秦始皇对秦朝音乐文化也作出了重要贡献。1978 年 1 月在宝鸡县杨家沟太公庙窖藏出土的“秦公钟”(5 件)和“秦公镈”(3 件)，为秦武公(前 697—前 678 年在位)时的编钟，属春秋早期，形制沿袭了西周的传统，均极精美。战国后期，李斯的《谏逐客书》中就有“郑、卫、桑间，《昭》、《虞》、《武》、《象》者，异国之乐也”的记载，说明秦国灭六国后，将“六国之乐”均集咸阳宫中，兼收融合了当时中原的先进音乐文化。“秦每破诸侯，写放其宫室，……所得诸侯美人

① 这里所指是当时被称做东夷、南蛮、西戎、北狄的“四夷”。

② 1976 年出生土于陕西临潼秦始皇陵封土西北遗址的秦代乐钟，此钟纽上记刻有秦篆体铭文“乐府”二字。

钟鼓,以充入之"[①]。因此,秦始皇创建"乐府"机构,除集六国宫廷之乐之外,还收集了各国民间音乐,改编了不少乐曲。但秦始皇实行的禁书、焚书、废私学、以吏为师直至后来坑杀儒生等苛政,致使我国古代文化遭受到一场空前的浩劫,以致后人难识先秦之事,形成了文化断层。

刘邦于公元 206 年建立了汉朝。前汉(西汉)加后汉(东汉)延续了 400 年之久,汉朝是我国封建社会的发展时期,汉初,统治者接受秦朝覆灭的教训,实行与民休息、发展生产的政策,积累了较多的社会财富,专制主义的中央集权统治也不断加强,至汉武帝时代(前 140—前 87 年),国力强盛,经济繁荣,文化发达,是西汉的极盛时期,也是我国封建社会历史上第一个光辉灿烂的时期。汉朝前期为西汉(前 206—8 年)后期为东汉(25—220 年)。汉武帝于建元三年(前 138 年),派遣张骞出使西域,开辟"丝绸之路",打通了横贯亚洲的中西陆路交通。促进了中原与边地及中亚细亚音乐文化的交流与融合,使音乐体裁更加多样,旋律更加多彩,乐器、乐种更加丰富。自此,西域音乐的东渐和歌舞伎乐形态的流行,逐渐成为当时中国音乐两大新潮流,直至隋、唐王朝 1000 余年的岁月中,缔造了一个以多民族歌舞音乐并存为其特征的灿烂辉煌的多元化的音乐时代。汉朝的宫廷音乐与民间音乐关联十分密切,是因汉代最高统治者出身于江淮流域一带的平民阶层。汉高祖刘邦的《大风歌》:"大风起兮云飞扬,威加海内兮归故乡,安得猛士兮守四方!"便是一首楚辞、楚声的民歌。高祖自豪地说:"为我楚舞,吾为若楚歌[②]。""作楚声抒怀"的风气一时成为汉初统治者的习好。统治者对"楚声"的爱好在很大程度上推动了民间音乐的发展。"汉承秦制","乐府"机构在汉武帝时作了改组和扩充,"采诗夜诵。有赵、代、秦、楚之讴",是我国"采风"制度的开始。"相和大曲"的形成与流行,是中国音乐由"礼乐"逐渐向"宴乐"转型的重要标志。汉末,由于西域音乐的东渐,促使以汉族音乐为主体的中国音乐发生不少变化,其旋律、节奏、音乐风格、乐律宫调及乐器组合等均在逐渐变化之中。《后汉书·五行志》载:"灵帝(168—189 年)好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞,京都贵戚皆竞为之。"这预示着一个以融合多民族音乐为特色的燕乐时期的到来。此期,琴曲《广陵散》的产生,"京房六十律"的创立,《东海黄公》等"角抵戏"的流行,显现了汉代较高的音乐成果和新艺术形式的开拓。

第二节 礼乐制度

一、宫廷雅乐体系

周人汲取了商朝灭亡的历史教训,采取了一系列巩固王室统治的措施,其中包括制定完整的礼乐合体的典章制度,这便是周公的"制礼作乐"。为"礼"服务的宫廷雅乐体系便是在这样的历史背景下产生。宫廷雅乐体系是我国历史上第一个礼乐体系。雅乐是我国古代祭祀天地、神灵、祖先等典礼中所演奏的音乐。在周代扩大了雅乐的内容,扩展到郊社、宗庙、宫廷、礼仪、乡射和军事大典等宫廷各种用乐之处。雅乐其名当取歌辞"典雅纯正"之意。《淮南子鸿烈·泰族训》曰:"今夫雅颂之声,皆发于词。"雅乐是隆重而又烦琐的仪式典礼的一个重要组成部分,周代对不同场合仪式运用的曲目均有严格规定。雅乐强调的是为统治阶级服务的政治意义和道德宣导,音乐以平和中正为原则,以庄严肃穆为标准,重义轻艺。可以推想,雅乐风格的严肃性,多一字一

① 《史记·秦始皇本纪》。

② 汉高祖刘邦对戚夫人之语。

音的呆板特征。《淮南子·鸿烈》曰:"朱弦漏越,一唱三叹,可听而不可快也。"今人多根据孔庙的祭孔音乐而推测雅乐特点:齐奏为主;曲调简单;速度徐缓;一字一音;动作缓慢;声调平和;重复为主。正如《乐记》所说:"大乐必易,大礼必简。"周代雅乐带有很大的礼仪标记,其歌舞表演早已成为各色人等行为规范的符号,成为"礼"的外在表现形态。其根本目的在于要求音乐在道德教育上起到潜移默化的作用。所以《乐记》说:"乐之隆,非极音者也。"理想的音乐,并非在声音方面去极力追求,"乐者,德之华也。"应该追求声音中的道德境界,把雅乐看做道德的升华。雅乐为后世统治者所推崇,奉为音乐正宗,其因正在于此。

二、西周等级化的礼乐制度

分封诸侯是西周的政治制度,它确立了一整套有宗法制和等级制相结合的完整的礼仪制度,周初的统治者从商王朝失败的历史教训中吸取经验,利用天命的思想,把周王说成是天帝之子,称为天子。以周天子为中心,实行分封,形成一种以血缘关系的远近区别亲疏的"宗法制",并且根据君臣、上下、亲疏、高低的区别,又形成了天子、诸侯、卿、大夫、士这样一种阶梯式的等级制度。在此基础上产生了一整套完整、严格的君臣、上下、兄弟、尊卑、贵贱等礼仪制度。统治阶级就是用多种礼仪制度来区别人与人之间的关系的。作为附庸于"礼"的"乐",必然要与这个等级规定相适应,产生各种应用音乐的规格,何人用何乐作了严格的规定,称做"乐悬制",不可"僭越"。例如,严格规定了不同等级的人用乐时的乐器多少和排列方面的讲究。为王作乐的乐队、乐器可以排列成东、西、南、北四面,诸侯可以排列三面,卿和大夫可以排列两面,士只能用一面的[①]。在乐舞的规模上也有明确的规定,天子享用"八佾,诸侯六佾,所以别尊卑"[②]。在奴隶社会"礼不下庶人,刑不上大夫"。庶人是生活在底层,没有等级的人群,在礼乐方面毫无权利,只好击缶而歌。礼乐是等级制度外化的形式,它附属于阶级社会的政治。统治者之所以重视音乐的作用,是因为音乐可以包含有利于统治者所要求的"乐德"。通过政治外化的礼乐制度,对外控制了各色人等的行为范围,对内加紧了道德思想的约束和统治,所以礼乐始终把"乐德"放在音乐的首位,把音乐艺术与技术放在了次要地位。故形成了《乐记》中所说的"德成而上,艺成而下"的社会功能,以达到与政治目标完全吻合的目的。

第三节　周代乐舞

周代的乐舞主要流行于上层社会,是雅乐的主要表现形式。当时民间也有自己的乐舞,有些乐舞也传到了上层社会。民间乐舞在"大司乐"[③]中称为"散乐",不太受到重视,由地位较低的乐官掌管。周代乐舞大致可分为六代乐舞、小舞、散乐、四夷之乐、宗教乐舞、燕乐和房中乐七类。

一、六代乐舞

西周时期六代乐舞常简称为六舞、六乐。它是西周时期用于祭祀周代以前的六代先王的代

---

① 见《周礼·春官》。

② 见班固:《白虎通·礼乐》。佾有两种解释:一是佾为行列之意,八佾则是八行八列,六佾为六行六列;二是佾为八人之意,八佾则为六十四人,六佾则为四十八人。

③ 周代的乐舞领导机构,见本章第十九节。

表性乐舞，是专用于祭祀大典和宴飨活动的六部大型的雅乐歌舞，后被儒家奉为雅乐的最高典范。六代乐舞为：黄帝祭天神的《云门》，亦称《云门大卷》；唐尧祭地神（或太阳神）的《咸池》，亦称《大咸》。虞舜祭四望的《大韶》，亦称《箫韶》；夏禹祭山川，以歌颂大禹功绩为内容的《大夏》，亦称《夏籥》；商汤祭先妣，以歌颂商汤伐桀为内容的《大濩》；周武王祭先祖，以歌颂武王伐纣为内容的《大武》[①]。

在六代乐舞中，前三部是原始社会后期以图腾崇拜为宗旨的乐舞，后三部是歌颂夏、商、周三代三个开国大王战功的乐舞。远古乐舞的内容已从"颂神"转向了"颂人"，转向了歌颂征服自然、颂扬个人为中心的内容了。后三部乐舞中保存最完整的是《大武》，它的重大意义不仅在于它是周代"雅乐"的最高典范和各种乐舞的主导，还在于对其后乐府中的各类乐舞创作，产生着深远的影响。《大武》是周初为庆祝周灭商战争胜利和赞颂武王英明神武而创作的乐舞，它描写了武王伐纣的重大历史事件。因符合人们推翻暴虐的商纣王的要求和愿望，是人民愿望和时代发展的新声，所以深受人们的喜爱。人民欢庆时载歌载舞的各种原始乐舞作品，自然成为《大武》的主要艺术素材，因而使《大武》包含了相当程度的现实性和艺术性，而具有了较强的生命力。《诗经今注》考证(《诗经》中的《周颂》31 篇，其中保存了《大武》的 6 篇歌章）认为："这六篇原是一篇的六章，今本分为六篇，而且篇次已错乱。"现存《诗经》中《大武》的六段歌词的次序应为《我将》、《武》、《赉[②]》、《般》、《酌》、《桓》。如《我将》篇是写武王出兵伐商纣时祭天和祈求上苍保佑的内容："我将我享，维羊维牛，维天其右之。仪式刑文王之典。日靖四方。伊嘏文王，既右飨之。我其夙夜畏天之威，于时保之。"《大武》是上古乐舞中著名的武舞。孔子曾评论说："《武》尽美矣，未尽善也。"[③]据《通典》载："秦始皇平天下，六代庙乐，唯《韶》、《武》存焉。秦始皇二十六年改周《大武》更曰《五行》。"大武也是"六代之乐"中唯一保存资料较多的作品。《大武》演出时的表现形式直到孔子时期仍能观其全貌[④]。《乐记·宾牟贾》记载了孔子与宾牟贾谈话时，有关《大武》表演形式的描述："且夫《武》，始而北出；再成而灭商；三成而南；四成而南国是疆；五成而分，周公左，召公右，六成复缀，以崇天子。"大意是说：第一段舞队由北而出；第二段表现消灭商纣的战争胜利；第三段再向南方进军；第四段表示巩固了南国疆域；第五段分两个舞行，周公、召公分列左右辅理朝政；第六段表现对周天子的尊崇。这是春秋时期孔子所见的《大武》演出的情景。《大武》在艺术上有相当高的成就，曲式结构比较完整。《大武》在春秋演出时共有六成[⑤]，每成都有歌唱，特别是第五段在音乐结构上用了"乱"来突出全曲的高潮。"乱"是我国古代曲式术语，是音乐结构对比的重要方法。一般出现在较长音乐篇章的末尾，或多节歌的歌曲末尾。往往是歌曲的主题所在，常用多种乐器合奏掀起高潮。清代蒋骥云："乱者，盖乐之将终，众音毕会，繁音促节，交错纷乱，故有是名耳。"《大武》的伴奏形式类似周代"大射仪"[⑥]的演出形式。周代"大射仪"舞台的排列位置，是把歌唱的乐工和音量较小的弹拨乐器"瑟"放在距离听众最近的地方，而音量较大的管乐器放在稍远的地方，音量更大的打击乐器建鼓、编钟、编磬等放在更远的地方。这种排列法说明当时已经注意到歌队、乐队的排列层次对音响效果的作用，已经注意到音响效果的远近平衡。

---

① 《大武》是描写武王伐纣的军事行动。由于商纣王极端腐化残暴，周部落的领袖周武王带领各部落进攻商纣，商的武装奴隶在前线起义，配合周兵一起攻入商都朝歌（今河南淇县）灭了商朝，建立了周朝。

② 《诗序》曰："大封于庙"之诗。郑玄曰："大封，武王伐纣时封诸臣有功者。"

③ 《论语·八佾》。

④ 见《乐记·宾牟贾篇》

⑤ 六成就是六段，见《礼记·乐记》。

⑥ "大射仪"是周代贵族们射箭（狩猎或射箭比赛）集会。

由此观之,《大武》代表了奴隶社会宫廷歌舞艺术的高水平。

二、小舞

小舞是周代规模较小的乐舞。这类乐舞由下大夫等级的乐师掌教管理,它包括六种表演形式:

(1)帗舞:舞者手执丝织五彩条为道具而舞的舞蹈。

(2)羽舞:舞者手执由对半分开的鸟羽制成道具而舞的舞蹈。

(3)旄舞:舞者手执牛尾巴为道具而舞的舞蹈。

(4)干舞:舞者手持盾牌为道具而舞的舞蹈。

(5)人舞:舞者运用或挥动长袖进行的舞蹈。

(6)皇舞:舞者手执着由五彩全鸟羽制成道具而舞的舞蹈。

三、散乐

散乐是"大司乐"对周代民间乐舞的统称。在大司乐中由下大夫等级的旄人掌管。

四、四夷之乐

四夷之乐指周代乃至其后的封建朝廷对王朝四周各相邻部族①的乐舞歌曲的称谓。在大司乐中由下大夫等级的鞮鞻氏掌管。

五、宗教乐舞

周代仍保留了原始社会各种宗教乐舞的遗存形式,除宗教仪节的祭祀活动外,还有天旱时求雨用的"雩舞"或"奏舞",以及每年秋天为驱除瘟疫所用的傩舞等。

六、燕乐

周代王公贵族宴饮宾客时所用的音乐称"燕(宴)乐"。这里燕乐与宴乐可能稍微有别,相对宴乐而言,燕乐的场合和内容上更多的带有礼仪性。燕乐多采用民间俗乐的内容,以别庙堂典礼所用的"雅乐"。"燕乐"是以音乐使用的场合来命名,使用的音阶必然各色各样,黎英海先生把在五声音阶上加闰($^{b}7$)和清角(4)的七声音阶命名为"燕乐音阶",把在五声音阶上加变徵($^{\#}4$)和变宫(7)的七声音阶命名为"雅乐音阶",把在五声音阶上加清角(4)和变宫(7)的七声音阶命名为"清乐音阶"是一种错误。因燕乐、雅乐、清乐均是乐种概念,不能与音阶概念混淆。其后,在我国基本乐理中使用了这一错误概念,一直延续至今。

七、房中乐

房中乐是宫廷中唱奏的一种燕乐或室内乐。音乐,往往采用《诗经·小雅》等抒情诗篇,不用钟、磬,只用琴瑟等管弦一类的乐器,在室内演奏。多是后妃为王唱奏的,以宴乐形式较多。湖北随县出土的曾侯乙墓寝殿中的管弦乐器可作为房中乐的印证。

---

① 所谓四夷是指东方的韎、南方的任、西方的株离、北方的禁。

第四节 周代乐教

我国古代的音乐教育在商代已成雏形，在我国奴隶制社会鼎盛的两周时期获得高度发展。由于自远古起歌、舞、乐三者都是以综合"乐"的面貌出现，故周代时简称为"乐教"。乐教到西周时已经呈现出比较规范的教学内容和方法。周代统治者利用"乐"作为统治的工具，比商代更为完善，也更为广泛。由于音乐社会功能的扩大，音乐教化与音乐娱乐分化日趋明显。统治者为了维护统治，将音乐作为等级制度的外象形式，并使之合法化；为了使人民不起来反抗，故设立了专门的音乐机构来控制人民的音乐活动，并在贵族中提倡音乐教育，培养贵族青年，使之能根据统治阶级的意图，利用音乐巩固其政权。这说明周代统治阶级已充分认识到音乐不仅具备娱乐功能，更具有教化职能，用乐教的手段可以达到"治国安民"的政治目的。周代统治者把乐教提到非常高的地位，成为我国古代音乐教育史上辉煌灿烂的一页，这是西周音乐事业兴盛的社会因素。

一、大司乐

周朝为了实施礼乐制度，在我国历史上第一个礼乐机构"春宫"中设置了乐教机构——大司乐。大司乐是周朝相当庞大的乐教机构，它既是西周王室庞大的音乐演出和教育机构的名称，也是最高乐官的称谓①。机构中设有大司乐、乐师、大师、小师等乐官和 1300～1400 多名乐工，庞大之极。据《周礼》记载，当时音乐教育机构工作人员，除表演民间乐舞的"旄人"外，确切可考人数是 1463 人。由此可知，在 3000 年前的古代，中国出现了世界上最早的音乐学校。但这些人员中，除了少数低级贵族②外，有 1277 人是属于胥、徒、上瞽，中瞽、下瞽、眡瞭(了)、舞者一类的奴隶阶级③。"大司乐"机构包括行政、教学和表演三个内容。乐官和乐工各司其职、分工明细，负责音乐教育、传授乐艺、表演和其他音乐事务。他们都是受过严格专业训练的音乐家。《周礼·春宫》中明确记载了最高乐官大司乐的职务要求："大司乐掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉。"大意是说：大司乐要按周代"大学"之一的规范，治理全国的音乐教育，使它符合王侯贵族子弟的需要。对大司乐以下的乐官亦有明确的乐教分工："大司乐"教国子乐德、乐语、乐舞；"乐师"教国子小舞；"大师"掌六律六同、五声八音，教六诗，"小师"教鼓、鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦歌等；"瞽矇"配合大师奏鼗、柷、敔、埙、箫、管，鼓琴瑟，弦歌，诵诗；"磬师"教击磬、击编钟；"韎师"教韎乐④；"典庸"掌藏乐器、庸器；"司干"掌舞器……由此观之，周代乐教机构大司乐的组织是有条不紊、井然有序的，它反映了处于奴隶制鼎盛时期的西周乐教制度的完善程度。

二、乐教的对象

周代的乐教对象，主要是世子和国子等显贵门庭的子弟。世子即王和诸侯的嫡子，国子是公卿大夫的子弟。乐教向"国子"传授的内容(课程)是乐德、乐语和乐舞三个方面⑤。"乐德"是

---

① 周官大司乐，即大乐正，掌大学，为乐官之长；乐师即小乐正，掌小学，为乐官之副。两者均称乐正。

② 低级贵族中大夫、下大夫，上士、中士、下士。

③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》(上册)人民音乐出版社 1981 年版，第 34 页。

④ 东方各种夷族乐舞。

⑤ 《周礼·春官·大司乐》中的记载。

"乐"的思想和"乐"的审美标准;"乐语"是"乐"的各种表达和表现方式;"乐舞"是周代统治者推崇为典范的六代乐舞。周代乐教也规定了一定的学习时段,即学习年限从 13 岁一直到 20 岁。如《礼记·内则》载:"十有三年,学乐,诵诗,舞《勺》,成童舞《象》,学射御,二十而冠,始学礼,可以衣裘帛,舞大夏。"周代乐教正是通过这样严格的学习进度程序达到培养能够完善礼,为礼乐制度服务的人才之目的。

三、乐教的目的

西周乐教的目的,恰如《周礼·地官·大司徒》所言:"以乐礼教和,而民不乖。"文中所言之"乖"与后世之义恰恰相反,是忤逆、反叛、犯上、不顺从的意思;"不乖"即顺从。其根本在于防止奴隶的反抗,以巩固周王室的阶级统治。文中所言之"和"在我国古代音乐美学理论中是一个相当重要的概念,简言之,是利用音乐的"和"(和谐)来求得天地和、君臣和、上下和、人心和,企图保持剥削阶级统治秩序的永恒不变①。虽然如此,但在客观上确实提高了当时的"乐"的艺术水平。不断从平民中选拔出优秀的音乐人才为王室服务,则为周王朝达官显贵独有的雅乐注入了新的血液。以至后来在社会发生变革之时,这些在西周乐教机构中严格培养出来的人才,在"文化下移"中扮演了重要的角色。

四、乐教的教学内容和地位

周代学校的教育内容称为六艺,即礼、乐、射、御、书、数,它是周代教育内容的分类,也是孔子教育体系中所构建的六门课程。"乐"放在第二位,可见乐在周朝是最重要的教育科目,在周代贵族教育制度中占有重要的地位。乐教中的"礼"是周代社会生活中不同等级人的行为规范和共同遵守的仪式;乐教中的"乐"是诗歌、舞蹈、音乐的综合艺术。这里指学习"乐"的各种等级规模的表演形式、技能和曲目。乐教中的"射"是以射击为主,运用冷兵器或徒手进行的武术类的竞技性的知识和技能;乐教中的"御"同"驭",这里指学习驾驭各种车辆的知识和能力;乐教中的"书"在六艺中指以文学、书法、绘画为主的哲学、社会科学等人文类的知识和技能;乐教中的"数"在六艺中指数学、物理、天文为主的自然科学类的知识和技能。

对于周代制度的研究,主要依据《周礼》和《礼记》的记载。前者由汉代河间献王刘德采集当时材料编纂而成,共分天官、地官、春官、夏官、秋官、冬官六篇;后者为汉人根据先秦旧籍编定。戴圣编定 49 篇,称叫《小戴记》,戴德编定 85 篇,称《大戴记》,其文中提供的材料对周代社会文化的研究仍有参考的价值。

五、教育家孔子

(一)孔子其人

孔子名丘,字仲尼,鲁国曲阜人,自称"殷人"(即殷商的后裔),生于鲁襄公二十一年(前 551 年),死于鲁哀公十六年(前 479 年)。孔子是我国古代伟大的政治家、思想家和教育家,也是一位杰出的音乐家。孔子对于我国古代音乐教育作出了杰出的贡献。

(二)孔子学琴

孔子多才多艺,好学不倦,他有击磬、鼓瑟、弹琴、唱歌、作曲等多方面的音乐技艺。他学习音

① 周畅:"中国古代音乐美学'和的观念'",《音乐研究》1980 年第 2 期,第 50~58 页。

乐异常刻苦，跟师襄学弹琴曲《文王操》，师襄再三地说"可以益矣"，孔子却表示"未得其数也"，"未得其志也"，"未得其为人也"[①]，直到琴声之中出现了文王的音乐形象才肯罢休。师襄对此十分欣赏。

（三）孔子学唱

孔子对唱歌也总是精益求精，"予与人歌而善，必使反之，而后和之"[②]，在听到别人唱得好时，一定请求人家从头唱起，自己跟着唱。孔子还常常用歌声抒发自己的感情。有一次，齐国选"女乐"80人赠鲁国国君，鲁君受女乐，三日不听政，孔子只得离开鲁国，路上唱了一首歌："彼妇之口，可以出走；彼妇之谒，可以死败。盖优哉游哉，维以卒岁！"表露了一种无可奈何的心情。《史记》中还记载了孔子创作琴曲《陬[③]操》以哀悼被赵简子杀害的两名贤大夫的事迹。孔子直到临死前七天，还拄着拐杖在门口唱了一支哀歌："泰山坏乎？梁柱摧乎？哲人萎乎？"预感到自己的生命行将终结。

（四）孔子与《诗经》

整理《诗经》孔子曾付出了很大心血。孔子大半辈子的精力用于教育和整理古代文献。经过孔子和孔门弟子整理的文献，至少有《诗》、《书》、《易》、《仪礼》、《春秋》五种[④]。其最大的功绩是把《诗经》等保存在史官、乐师手中的典籍解放出来，使它"飞入寻常百姓家"，成为广泛流传于社会的教科书，为我国古代教育奠定了永恒的基础。所以，这应是孔子对于中华民族古老文明不可泯灭的历史功绩。

（五）孔子与乐教

孔子十分重视乐教。在孔子规范的六门课程中，音乐居于第二位。即使对自己的儿子，进行音乐教育也非常严格。孔子曾教训伯鱼，"人而不为《周南》、《召南》，其犹正墙面而立也与"[⑤]，把不学民间歌曲看做面壁而立没有出路一样。孔子培养出不少有音乐技能的弟子，如颜回、子路、闵子、曾于、子思、子夏、子张等。有一次，孔子及其弟子受困于陈、蔡之间，连饭都吃不上了，孔子依然"讲诵弦歌不衰"。他的学生子游在武城当地方官，处处都能听到弦歌之声，孔子高兴得"莞尔而笑"。在孔子的教育思想中，把音乐看成是人的修养最后完成的阶段，所谓"兴于诗，立于礼，成于乐"[⑥]。孔子培养出许多高才，"弟子三千，贤者七十"。他首创的私学重视音乐教育，对后世有一定影响。

（六）孔子的礼乐治国

孔子强调音乐的社会功能。他指出："人而不仁如礼何？人而不仁如乐何？"[⑦]主张要使用礼、乐的手段，来贯彻以"仁"为核心的学说。仁就是做人的道德。他主张追求礼乐的实质，子曰："礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？"[⑧]因此，礼乐的作用到孔子手里就系统化了，

---

① 《史记·孔子世家》。
② 《论语·述而》。
③ 音邹，意山脚。
④ 杨伯峻：《试论孔子》(《论语译注》)。
⑤ 《论语·阳货》。
⑥ 《论语·泰伯》。
⑦ 《论语·八佾》。
⑧ 《论语·阳货》。

它构成了孔子音乐思想的核心与灵魂。孔子把音乐作为一种手段,与“礼”配合,赋予其治理天下的政治功能,提出“安上治民,莫善于礼;移风易俗,莫善于乐”[1]的主张,反映了他要用音乐来改造社会风气的意图。在漫长的封建社会中这种思想一直是占统治地位的[2]。

(七)孔子的审美标准

孔子强调音乐思想性和教育性的同时,也不忽视音乐的艺术形式及其娱乐功能。孔子曾被《韶》乐陶醉得“三月不知肉味”。他提出了“尽善尽美”的音乐美学批评原则。“子谓《韶》尽美矣,又尽善也;谓《武》,尽美矣,未尽善也。”[3]这体现了孔子认为音乐内容要“善”、形式要“美”的辩证统一的思想。这一思想是后世乃至当今文艺批评的基本原则。这种音乐美学思想在2500年前为孔子提出,为我国古代音乐思想的发展开辟了一个良好的起点[4]。

第五节 乐器及其分类法

一、周代乐器

我国古代的乐器素以丰富多彩而著称。周代的乐器《诗经》中明确提到的有琴、瑟、箫、管、鼓、籥、埙、篪、笙、磬、贲鼓、应、田、鼍鼓、县鼓、鞉、钟、镛南、钲、磬、缶、雅、柷、敔、和、鸾、铃、簧等29种[5],如“琴瑟友之”,“钟鼓乐之”[6],“击鼓其镗”[7],“左手执籥,右手秉翟”[8],“我有嘉宾,鼓瑟吹笙”[9],“鼓钟伐磬”[10],“贲鼓维镛”,“鼍鼓逢逢”[11],“天之牖民,如埙如篪”[12],“猗與那與,置我鞉鼓”[13]等,说明众多的乐器在古代社会生活领域中发挥着广泛的作用。

由于乐器众多,周代便出现了以八种乐器材料进行分类的“八音”乐器分类法。如《周礼·春官·大师》载:“皆播之八音——金、石、土、革、丝、木、匏、竹”,《尚书·尧典》载:“三载,四海遏密八音”等。“八音”这种乐器分类法的产生,标志着我国古代器乐艺术的发展进入了一个成熟的阶段。有人按照周代文献中记载的乐器作了如下归类[14]:

金类:钟、镛、鎛、剽、笙钟、颂钟、錞于、钲、铎、铙。图2-1是山西曲沃县曲村镇北赵村西南天马曲村遗址出土的晋侯稣钟。

---

① 《孝经·广要道》。

② “孔子其人”主要引自刘再生:《中国古代音乐史简述》,人民音乐出版社1989年版,第78~80页。

③ 《论语·八佾》。

④ 程云:“略论孔子的音乐观”,《人民音乐》1980年第9期,第35页。

⑤ 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(上册),第41页。

⑥ 《周南·关雎》。

⑦ 《邶风·击鼓》,邶,古国名。

⑧ 《邶风·简兮》。

⑨ 《小雅·鹿鸣》。

⑩ 《小雅·鼓钟》。

⑪ 《大雅·灵台》。

⑫ 《大雅·板》。

⑬ 《商颂·那》。

⑭ 张世彬:《中国音乐史论述稿》,友联出版社1975年版,第31页。

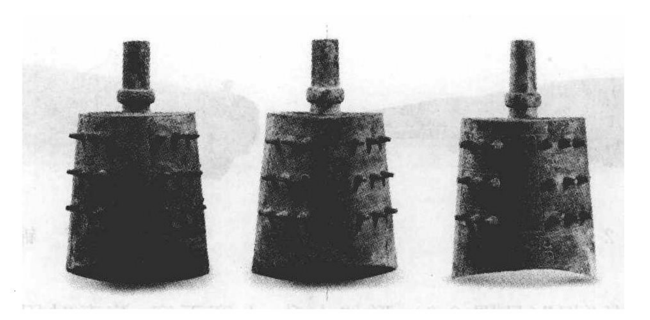


图 2-1　天马曲村遗址出土的晋侯稣钟

石类：离磬、玉磬、笙磬、颂磬。图 2-2 是 1970 年出土于湖北江陵城北春秋战国楚国郢都故址纪南附近的江陵彩绘编磬，共 25 件，全套编磬音域达三个八度($^{\#}d^{1}$— b^{3})。

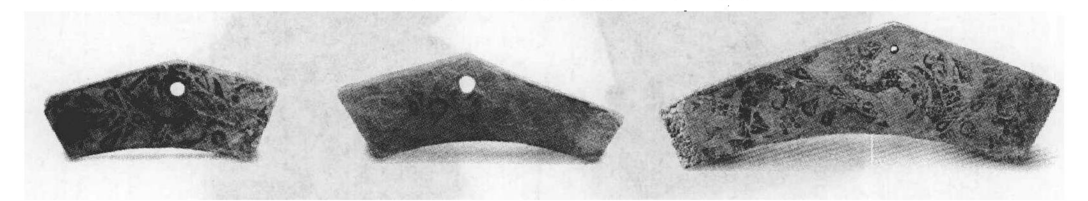


图 2-2　江陵彩绘编磬

土类：埙、缶。图 2-3 是 1954 年从民间收购而得的周代韶埙。此埙体左下方以阴文刻有"命作韶埙"四字。埙体正面呈"品"字形三孔，后面有两孔。

革类：土鼓、足鼓、楹鼓(建鼓)、县鼓、贲鼓、雷鼓、灵鼓、路鼓、晋鼓、鼍鼓、鼙、应鼓、朔鼓(田)，提、鞉、麻、料、灵鼗、路鼗、搏拊。图 2-4 是 1978 年出土于湖北随县擂鼓敦一号墓东室的形圆体扁的县鼓。图 2-5 是湖北江陵县天星观一号楚墓出土的虎座鸟架鼓。



图 2-3　周代韶埙　　图 2-4　县鼓　　图 2-5　虎座鸟架鼓

丝类：琴、颂琴、瑟、筝。图 2-6 是 1978 年出土于湖北随县擂鼓敦一号墓东室的十弦琴。这是传统古琴的早期形态。图 2-7 是 1956 年出土于河南信阳长台关的锦瑟①。

① 锦瑟的特征是首尾上漆，中部为素面。

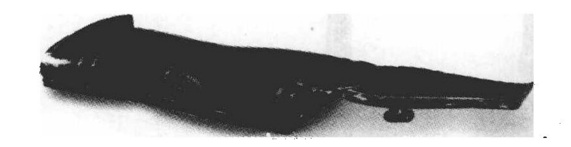


图 2-6　十弦琴

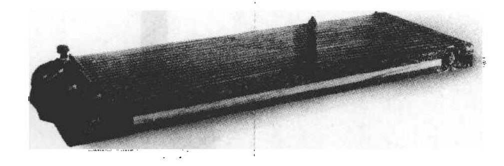
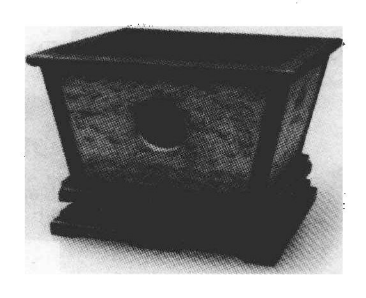


图 2-7　锦瑟

木类:木类乐器中的“柷”(见图 2-8),形如木升,上宽下窄,演奏时用木棒左右撞击,演奏柷表示乐队奏乐开始。“敔”(见图 2-9)则状如伏虎,背上有 27 片锯齿,演奏时用木长尺刮之,表示乐曲的终结。



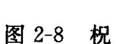


图 2-8　柷

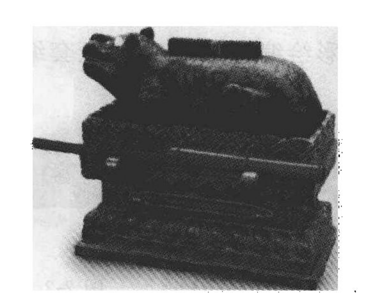


图 2-9　敔

匏类:簧、笙、巢、和、钟笙、竽。图 2-10 为湖南长沙浏城桥春秋末期墓出土的笙斗。图 2-11 为 1978 年出土于湖北随县擂鼓敦一号墓的十八簧笙。

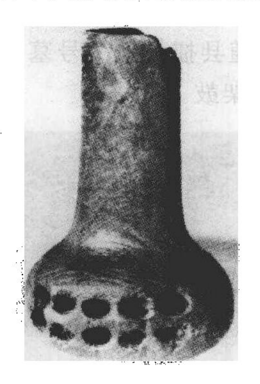


图 2-10　笙斗



图 2-11　十八簧笙

竹类:箫、言、茭、管、籥、产、仲、苇籥、篴、篪、沂、篎、应、雅。图 2-12 是 1978 年出土于湖北随县擂鼓敦一号墓中室战国早期的篪。篪与笛不同,其管的两端是封闭的,一端是自然竹节封闭,另一端以物填塞。

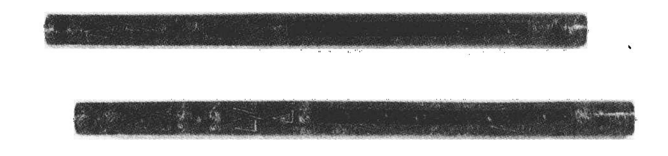


图 2-12　战国早期的篪

上述八类乐器中，以皮革类的鼓和竹制的吹管乐器数量最多，品种也较丰富，两者可能占有先秦乐器总数一半以上。铜制的钟类乐器也有着特殊的地位，“钟鼓之乐”体现着声音响亮、气势磅礴时代音乐文化的特色和进步。“钟鼓喤喤，磬管锵锵”，正是对表现大音量的“巨美”演奏审美心理的生动描绘。同时，“八音”中也不乏富于色彩性的乐器。“戛击鸣球”、“坎其击缶”等等，描述了当时器乐演奏中有音色特点的磬(鸣球)、缶之声的穿插使用。当时，“八音”中已有乐器组合形式，如琴和瑟常一起出现的“鼓瑟鼓琴”、“琴瑟友之”等。“八音”所指的八类乐器是“华夏旧器”，只限于我国先秦时期劳动人民所创造的本民族的传统乐器。其后，此名词在历史上渐渐成为中国古老的传统音乐的同义语。“八音”所包含的“华夏旧器”，多为后世雅乐所专用，主张雅乐的人将八音齐备看做是遵循古代乐制的必须条件。

二、秦汉乐器

秦汉时期的乐器有了新的发展，据文献和出土文物所知，有排箫、笛、羌笛、笳、角、箜篌、琵琶、铜鼓等。

(一)吹管乐器

秦汉时期边塞和北方地区盛行鼓吹乐，具有更多世俗化的倾向，成为后期民间鼓吹乐的早期形式。汉代鼓吹乐有“鸣笳以和箫声”的形式，在这一时期的画像砖、画像石中均有反映。此期吹管乐器有了新的发展，据文献和出土文物所知，有排箫、笛、羌笛、笳、角、竽等。排箫在秦汉时已普遍应用，在鼓吹乐队中占有重要地位。图 2-13 是 1969 年出土于河南济源县积城南泗涧沟西汉乐舞俑六人，其中两人吹排箫，一人双手握于口前，可能在吹叶或哨。



图 2-13　西汉乐舞俑

笛在汉代以前早已广泛用之，它在鼓吹乐中起着主导作用。图 2-14 是长沙汉代马王堆 3 号墓出土的笛，这是我国第一次发现的汉笛。

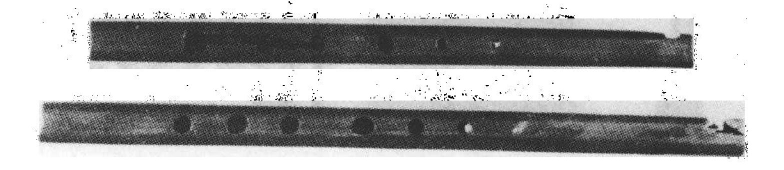


图 2-14　汉笛

在“以弦定律，以管定音”的时期，律管已成为乐器制作和发展的重要正律器。图 2-15 是 1979 年上海博物馆收购入藏的西汉末新王莽时用青铜铸成的无射律管。

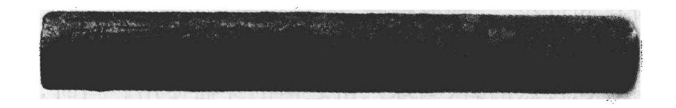


图 2-15　无射律管

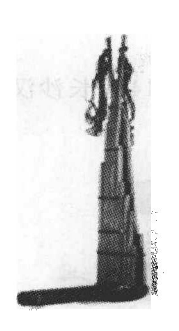
羌笛汉代已简称为篴(即现代洞箫的前身)。它原有四孔，后来有京房在后面增添一孔。笳最早为芦叶卷成。《文献通考》说:“卷芦叶为笳。吹之以作乐。”后来用苇制成哨子，插在管子上吹奏。这种乐器可能与后来的筚篥(即管子)有一定的渊源关系，苇制哨子是双簧均为双簧吹奏乐器。

角多为北方游牧民族放牧时联络信号之用，最初是用牛角、羊角吹出很响的声音，后因其表现和增加音乐气氛为主成为乐器。它可以通过超吹的方法构成三和弦的三个音，在汉代鼓吹乐队常使用。在其后角的发展过程中也用竹、木、铜制成。图 2-16 是河南邓县南朝墓彩色鼓吹画像砖。其中间两人吹角，角长而弯曲。



图 2-16　河南邓县南朝墓彩色鼓吹画像砖

竽是战国至秦汉以来器乐合奏中居于重要地位的吹管乐器，所谓“竽瑟之乐”。《韩非子·解老篇》载:“竽也者，五弦之长也，故竽先则钟瑟皆随，竽唱则诸乐皆和。”竽为簧管乐器。图 2-17 左面是马王堆一号墓出土的竽，右图是马王堆三号墓出土的竽。其簧片的形状与现代的笙簧相同。在簧舌上端有白色小珠，可能是调音时点簧所用的蜡质混合物。以此说明，古代的竽也是用点簧来调整每根竽管的固定音高，即“以弦定律，以耳齐声，点簧定音”。竽律就是定律用的定律器。



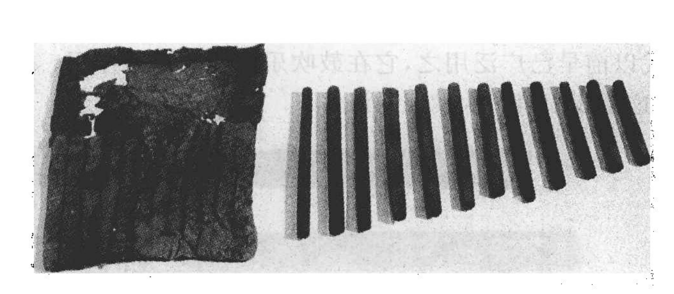


图 2-17　竽

（二）弹拨乐器

秦汉以降，音量巨大的钟磬逐渐让位于弹拨乐和吹管乐，此期弹拨乐器有了新的发展，据文献和出土文物所知，有瑟、琴、箜篌、琵琶等。图 2-18 左面是长沙汉代马王堆一号墓出土的四柱二十五弦瑟，图 2-19 是汉代马王堆三号墓出土的琴，这是我国第一次发现的汉琴，全长 82.4 厘米。

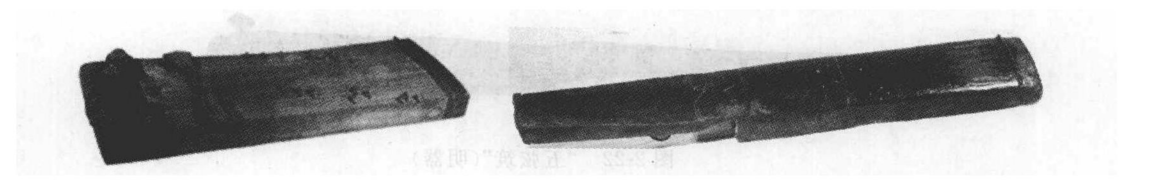


图 2-18　四柱二十五弦瑟　　图 2-19　汉琴

汉代出土的乐器俑中，琴俑数量较多，在东汉时期的蜀地有较多的发现。这些琴俑所用之琴，已经清楚地显现了与先秦的不同。根据这些琴俑可以基本得出琴的定型、成熟在汉魏之际的认识。箜篌最初可能从越南传入，属弹拨乐器，似现代的竖琴。后来从朝鲜传入了音乐作品。如《乐府诗集》(卷 26)载有朝鲜人民作的《箜篌引》。琵琶初为“批把，马上所鼓也。推手前曰批，引手却曰把，象其鼓时，因以为名也”。当时琵琶尚无确定的形制，有圆形直项的、梨形曲项的。弦的数量也不一，有五弦的，也有四弦的。当时琵琶并非单指一件乐器，有时是弹拨乐器和外来乐器的统称。琵琶为外邦传入，或直接传入使用，或经过汉化改造，都是在一种文化变迁的过程中逐步适应本位文化的需要，并且在品种上增多、弹奏手法方面有了新的变化。据记载秦汉有一种叫弦鼗的琵琶，后来被称为秦琵琶，也叫三弦；还有一种叫“秦汉子”，此乐器较大些，据傅元《琵琶赋》序中说：“观其器：中虚外实，天地象也；盘圆柄直，阴阳叙也；柱有十二，配律吕也；四弦，法四寸也，……故云琵琶。”这种圆形直项的古老琵琶曾被称为“阮咸”，又曾被称为汉琵琶。

（三）打击乐器

青铜乐器随着钟磬之乐这一曾经是殿堂中最重要的音乐行为方式的解体，其发展出现了断层。经过先秦或秦及其后的社会战乱，至汉代时，合瓦型青铜双音的铸造技术及其相关理论、技术已经失传。但铜鼓、錞于这样的青铜乐器，仍有新的传播和发展。图 2-20 是 1956 年由河南罗山县文化馆征集的罗山铜鼓。铜鼓俗称“诸葛鼓”，中空无底，是我国西南地区古代少数民族中广为流传的一种打击乐器，敲击时鼓平置于地，或侧悬于架，用鼓槌、树枝击奏鼓面或鼓框。图2-21 是 1976 年出土于陕西临潼秦始皇陵封土西北遗址的秦代的乐府钟。此钟因钟纽上记刻有秦篆体铭文“乐府”二字而得名。



图 2-20　罗山铜鼓　　图 2-21　秦代的乐府钟

(四)击弦乐器

秦汉时期流行击弦乐器“筑”。图2-22是汉马王堆三号墓出土的“五弦筑”(明器)。同墓出土的“遣册”竹简上有“筑一,击者一人”的记载。图2-23是江苏连云港市西汉侍其繇墓出土的漆食奁彩绘花纹中一人击筑为舞蹈伴奏。

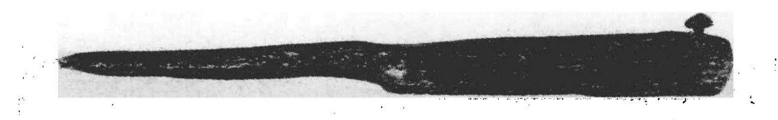


图2-22　“五弦筑”(明器)



图2-23　漆食奁彩绘

第六节　西周乐师

在西周宫廷中出现了一些著名的乐师,他们应该是当时的音乐家,均以一字为名,师字在前。如师旷、师涓、师乙、师襄、师文等。《韩非子·十过》载:“昔者卫灵公将之晋,至濮水之上,税(同脱)车而放马,设舍以宿,夜兮闻鼓新声者而说(悦)之,(命师涓习之)……遂去晋。晋平公觞(酒杯)之于施夷之台。酒酣,灵公起曰:‘有新声,愿请示下。’平公曰:‘善。’乃召师涓,令坐师旷之旁,援琴鼓之。未终,师旷抚止之,曰:‘此亡国之声,不可遂也。’平公曰:‘此道奚出?’师旷曰:‘此师延之所作,与纣为靡靡之乐也。’”是说春秋时代卫灵公出访晋国,走到濮水边上,天晚了,住进一家临河的旅店。半夜卫灵公突然听到远处传来柔弱的琴声,他觉得这声音很迷人,就命乐师师涓把琴曲记下来备用。卫灵公到了晋国后,晋平公设宴款待。席间,卫灵公兴之所至,要师涓演奏路上听到的新曲。当师涓弹到一半时,晋国乐师师旷忽然按住他的手,阻止说:“这是亡国的音乐,请不要再弹下去了!”平公听后疑惑不解地问:“你说此曲是亡国之音,有什么根据?”师旷说:“商朝末年,统治者花天酒地,荒淫无度。商纣王曾下令叫师延作‘靡靡之乐’,使美女们日夜歌舞作戏。刚才师涓所弹的曲子,正是当年师延为商纣作的‘靡靡之乐’。”史料记载,周武王攻打商纣时,师延怕受惩罚,抱琴跳入濮水自杀了。《韩非子·十过》里把沉溺于声色作为十种过错之一。引用这个故事,意在说明:如果沉溺于声色而不顾国政,就会意志消沉,萎靡不振,酿成亡国之祸。后来人们把“靡靡之乐”改成“靡靡之音”,用以形容庸俗下流、令人颓废的黄色音乐。从上述典籍记载亦可看出当时乐师(师涓)有极高的听觉记忆能力、记谱能力和古琴演奏水平。

第七节　礼 崩 乐 坏

一、礼崩

礼崩是指周礼的崩溃。春秋时期(前 770—前 476 年)是我国奴隶社会向封建社会转变的时期。由于铁制农具的使用,社会生产力有了较快的发展,奴隶制生产关系发生动摇和变化,西周后期已出现奴隶制度危机的加剧,终成崩溃之势。周平王已失去了对各诸侯国的控制,名存实亡,形成“挟天子以令诸侯”的局面。天子已经无力按照奴隶制的礼乐制度进行礼乐活动了,社会上出现许多违反周礼和超越等级制度的用乐行为和现象。礼乐制度开始崩溃。

二、乐坏

乐坏是指为周礼服务的音乐等级制度被破坏和混乱了。天子享受的音乐规格已不存在,乐师、乐工四处逃奔。正如《论语·微子》所说:“太师挚适齐。亚饭干适楚,三饭缭适蔡,四饭缺适秦。鼓方叔入于河。播鼗武入于汉。少师阳,击磬襄入于海。”《十三经注疏论语》曰:“鲁哀公时,礼坏乐崩,乐人皆去。阳襄皆名。……太师挚适齐者,……太师乐官之长,名挚,去鲁,适去齐。亚饭干适楚,亚次也。天子诸侯每食奏乐,乐章各异,有乐师次饭名干,往楚。三饭乐师名缭往蔡,四饭乐师缺,往秦。鼓方叔入于河内去。播鼗武入于汉中,少师阳,击磬襄入于海内。”①这是《论语》中所记载鲁国乐师四处走散的情景。在左丘明的《春秋左传》和晋代杜预的《春秋左传集解》等典籍中,都有很多记载周王室乐工、能工巧匠走失的情况。

三、王子朝奔楚

王子朝奔楚是当时礼崩的现象。《左传》昭公二十六年载:“丁巳,葬景王。王子朝因旧官、百工之丧职者与灵、景之族以作乱。”周景王之子,长庶子,要继承王位,百官不服。周景王的长庶子②便领尹氏、召伯、毛伯③等作乱,经过四年的战争,最后以失败而告终。后有周敬王即位,而长庶子朝携带王室的大批典经著作、乐工、能工巧匠逃往楚国。这是我国先秦史上一次较大的文化迁徙活动,也是文献资料记载的东周时期最早的一次文化下移现象。

四、孔子愤

孔子对当时礼崩乐坏现象极为愤慨。孔子谓季氏:“八佾舞于庭,是可忍也,孰不可忍也?④”这一记载是说鲁国大夫季恒子,本应观赏十六人的四佾之舞,而他却在自己家里演出了六十四人天子的“八佾之舞”,违背了礼乐的规定。对这一破坏了西周以来的礼乐制度的行为,站在守旧奴隶主阶级立场的代表人物孔子,极为愤慨,季恒子以大夫越级用天子的礼乐,这种僭越行为都可以容忍,那么什么事情不可以容忍呢?

---

① 这里的河内指黄河流域,汉中指江汉流域,海内指东海之滨。

② 庶子是妾生的儿子,正妻之子为嫡子。

③ 尹氏、召伯、毛伯均为丧失职务的旧官。

④ 孔丘《论语·八佾第三》,据何晏《论语集解》本。

第八节 郑卫之音

一、郑卫之音的由来

郑卫之音是周代相对雅乐的一种新兴的民间音乐,也是我国古代音乐史研究中一个长期未能澄清的问题。褒者,赞扬其"音声之至妙"。贬者,批评其"乱世之音也"。实际上郑卫之音是指郑国和卫国两地的民间音乐。《史记·周本纪》曰:"武王为殷初定未集。乃使其弟管叔鲜,蔡叔度相禄父治殷。"《汉书·地理志》云:"河内,殷之旧都。周既灭殷,分其畿内为三国,《诗》邶、庸、卫是。邶①以封纣子武庚;庸②管叔尹之;卫③蔡叔尹之;以监殷民。谓之三监。"由此可知,西周统治者是用自己的亲信来监视殷商遗民七族,以防作乱。周武王死后,他所担心的事终于发生了。管叔、蔡叔勾结武庚叛乱。周公旦率军镇压,诛杀武庚、管叔,流放蔡叔。把周武王的另一个弟弟康叔分封在朝歌旧地④建立卫国。于是把武庚、管叔、蔡叔分封地的领地都归于康叔。郑国,因周武王初封为郑⑤而得名,后来东迁河南新郑⑥,其疆域相当于今河南中部。由此可知,郑、卫两国,是原商朝遗民聚居区。郑卫之音是殷商的遗音,是一种保留了浓郁的商族音乐风格的民间音乐。

二、郑卫之音的特色

从《诗经》中可以得知郑卫之音特色的一些情况。在《诗经》民歌部分的国风中,仅郑卫两国就占有60多篇。从歌词结构上看,多为分节歌;从歌词的内容上看,多是男女逗趣的情歌。推测其旋律应该是流畅华丽的。相对定格的、缓慢而庄严、枯燥无味道的雅乐而言,它带有离经叛道的色彩,奉礼乐至上观念的孔子儒家人等,视雅乐为正统,因为儒学中的"音"是音乐的形态本质,"乐"是音乐沟通伦理的思想本质。孔子等人视雅乐符合中庸平和、乐而不淫、哀而不伤的伦理标准,故称之为"乐"。非正统雅乐者,不合乎"乐"的"仁""善"规范,只能用"音"而不能用"乐"称之,并用"淫""邪"贬之。这就是"郑卫之音"不能称做"郑卫之乐"的道理。

三、对郑卫之音的不同态度

当时,不同人对郑卫之音有不同的态度。春秋中叶至战国时期,爱好音乐的君王多认为郑卫之音是新颖之声,对人的吸引力远远超过古调雅乐。如梁惠王说:"寡人非能好先王之乐也,直好世俗之乐耳"⑦;魏文侯说:"听郑卫之音则不知倦","听古乐,则唯恐卧"⑧。一些以孔子为代表的受过宫廷雅乐正统教育的人,揭力反对郑卫之音,推崇雅乐。如孔子不止一次地切齿痛骂"郑声淫"⑨,"恶紫之夺朱,恶郑声乱雅也"⑩。他说郑声乱了"雅",如同紫代替了朱的正色地位一样。

---

① 今河南汤阴县南。
② 今河南汲县。
③ 今河南、河北交界处。
④ 今河南淇县。
⑤ 今陕西华县。
⑥ 今河南新郑市。
⑦ 《孟子·梁惠王章句下》。
⑧ 见《礼记·乐记魏文侯篇》。
⑨ 见《论语·卫灵公第十五》。
⑩ 《论语·阳货第十七》。

从孔子删编《诗经》收有一定篇幅的郑、卫歌曲可以看出，孔于对民间音乐并非敌对，他所反对的是与雅乐背离较远①的音乐。对某些民间音乐他采取了妥协态度。孔子在《诗经·关雎》中作过具体的解释："《关雎》乐而不淫，哀而不伤。"

第九节　诗　经

一、概况

西周以来，由于民间歌唱盛行，便产生了通过收集民歌来观察民情的"采风"制度。"风"即风俗民情，也有乐曲似风的解释②。《诗经》是我国"采风"制度下形成最早的一部诗歌总集。它是文学部分歌词《诗》与音乐部分歌曲《歌》的结合。从《墨子·公孟篇》："诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百"中得知，它可诵、可奏、可歌、可舞，仍保留着远古以来歌(诗歌)、舞(舞蹈)、乐(音乐)三位一体的艺术形式。据司马迁说③，《诗经》是孔子从西周初到春秋中叶500年间保存下来的3000多首民歌中精选④、修删出的305首⑤编成的诗集。孔子爱好音乐也懂得音乐，他把"乐"作为他教学的主要科目。关于是否是孔子修删《诗经》，历史上是有争论的⑥。

二、诗经分类

宋代郑樵(1103—1662年)在《通志·点序》中说："风土之音曰'风'⑦，朝廷之音曰'雅'，宗庙之音曰'颂'。"他明确地将《诗经》从音乐形式和内容上分为民间歌曲的"风"、宫廷歌曲的"雅"、祭

---

① 带有"淫""邪"的色彩。

② 因风和音调一样，均有高低、大小、长短、曲直的种种不同。

③ 司马迁在《史记》中提出："古诗三千余篇，及至孔子，去其重，可施于礼义。上采契、后稷，中述殷周之盛，至幽厉之缺，始于衽席。……三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶武雅颂之音。"在《太史公自序》中司马迁又提出："《诗》三百篇，大抵圣贤发愤之所作也。"

④ 这里所说的精选包括整理、删改、加工等工作。

⑤ 原有311篇，《小雅》中有6篇有目无辞，俗语称笙诗，可能是器乐曲。

⑥ 〔唐〕孔颖达提出疑问："如《史记》之言，则孔子之前诗篇多矣。案书传所引之诗，见在者多，亡逸者少，则孔子所录，不容十分去九。马迁言古诗三千余篇，未可信也。"(见孔颖达《毛诗正义·诗谱序疏》阮元刻十三经注疏本)清人赵翼在《陔余丛考》中说："若使古诗有三千余首，则所引逸诗，宜多于删存诗之十倍，岂有古诗则十倍于删存诗，而所引逸诗，反不及删存诗二三十分之一？以此而推，古诗三千之说不足凭也。"游国恩主编的《中国文学史》认为："公元前五四四年，吴公子季札在鲁国观乐，鲁国乐工为他所奏的国诗次序与今本《诗经》基本相同，其时孔子刚八岁，显然不可能删订《诗经》。"然季札观乐记载于《左传》襄公二十九年，晚于孔子，书中参考《诗经》应在情理之中。《诗经》从成书到流传，存在不少问题，由于战火诸原因，要想澄清是困难的。但可以肯定，写人《史记》中的孔子"删诗书，定礼乐"事件，不可能虚构。因为《史记》被众多史学家认为是"其事核"，"故谓之实录"之典范。

⑦ 关于风的解释有四种：一是自然之气。宋玉《风赋》："夫风者，天地之气也"；《广雅·释言》："风，声也"。二是"风""凤"同义。《淮南子·天文训》："律之初，写凤之音，音生于律，律生于风，此声之宗也"；《吕氏春秋》："大至圣理之世，天地之气，合而生风，日至则月钟其风，以生十二律""听凤凰之鸣，以别十二律"；郭沫若："古人盖以凤为风神"。三是民风、民情、民歌。郑樵《通志·点序》："风土之音曰风"；王利器《文子疏义·卷二》："听其音则知其风，观其乐即知其俗"。四是"风""缶"同音同义。今人蒋长栋从发声学、字形学、器皿形制考证，"风"即乐器"缶"。

祀歌曲的“颂”三大类。

(一)风

风即“风土之音”,又称“国风”,即十五国的民歌,共160篇。它是《诗经》的精华,应该是流行于今天的陕西、山西、河南、山东、湖北北部和四川东部的北方民歌。这些民歌从歌词上看充满了热烈的生活气息,具有很强的生命力,它反映了当时社会生活的真实面貌。题材极为丰富,有爱情、劳动、风俗、讽刺、童话等多种多样的题材。其中内含了轻松愉悦、深沉悲痛、爽朗明快、曲折迂回、慷慨激昂、愁思感叹等丰富多样的情感。从歌词的结构上看,大致有分节歌、主副歌、换头、联曲等多种以重复为主的曲式结构和独唱、对唱、帮腔等表演形式。如《诗经》的首篇《关雎》(周南)就是一首爱情歌曲。情绪上欢乐中略带忧伤。孔子曾两次加以评论:“关雎,乐而不淫,哀而不伤。”“师挚之始,关雎之乱,洋洋乎盈耳哉!”为什么《关雎》之“乱”[1]是“洋洋乎,盈耳哉”,可能这种“乱”与前面的曲调或其他形式的对比程度合乎孔子的要求,有人说是独唱、对唱、帮腔与群唱表演形式构成的对比效果。

关 雎(周南)

关关雎鸠,(水鸟儿闹闹嚷嚷)
在河之洲。(在河心的小洲上)
窈窕淑女,(好姑娘苗苗条条)
君子好逑。(哥儿想和她成双)

第一、二句是对景物的描写,三、四句是男青年在河边见到了一个心爱的姑娘。

参差荇菜,(水里参差不齐的荇菜)
左右流之。(像飘带一样左右摇摆)
窈窕淑女,(好姑娘苗苗条条)
寤寐求之。(睡觉和做梦都叫人爱)
求之不得,(寻来寻去没寻到)
寤寐思服。(起来躺下睡不着)
悠哉悠哉,(黑夜为什么这么长)
辗转反侧。(翻来复去到天亮)

男青年于是整天痴心地想她,睡梦里也追求她,以至于翻来覆去整夜睡不着觉。

参差荇菜,(水荇菜长长短短)
左右采之。(采荇人左采右采)
窈窕淑女,(好姑娘苗苗条条)
琴瑟友之。(弹琴鼓瑟总在一起,和谐美妙,像好朋友)
参差荇菜,(水荇菜长长短短)
左右芼之。(采荇人左拣右拣)
窈窕淑女,(好姑娘苗苗条条)
钟鼓乐之。(钟鼓迎来好喜欢)

男青年进一步想象着与她弹琴歌唱交朋友,最后竟如痴如狂地想到与她结婚。这种狂想把

---

① “乱”大概是结束前的音乐高潮部分。〔清〕蒋骥《山带阁注楚辞》附“余论”:“……乱者,盖乐之将终,众音毕会,而诗歌之节,与之相比,每音促节,交错纷乱,故有是名耳。”〔宋〕郭茂倩《乐府诗集》对汉‘相和大曲’之乱释道“大曲有艳、有趋、有乱。……乱在曲之后。”

主人公的痴情表现得淋漓尽致。这首动人的情诗，不但文字美，音乐也可能很好听。连孔子都夸它“洋洋盈耳”。

《诗经》中类似这样的抒情恋歌很多，不少诗句至今仍闪烁着奇异的光彩，表现了人们对忠贞爱情的向往和追求，反映了古代劳动人民的情感、智慧和天才，具有较高的思想性和艺术性。

（二）雅

雅即宫廷音乐，多为显贵文人之作。它分为大雅、小雅，共 105 首。大雅用于诸侯朝会和各种典礼，小雅用于贵族宴享。总之，雅的内容多是为朝廷歌功颂德之作。也有一些作品反映和揭发了当政者昏庸残暴的现实，同情人民，描述受压迫的痛苦，暴露统治阶级内部矛盾，描写农业生产，表现人间真挚的情感等。这类诗歌、语汇比较丰富，心理刻画得比较细腻，篇幅也较长，艺术性比较高。

（三）颂

颂是宗庙音乐。多半是古老的祭祀歌曲和乐舞之歌，共 40 篇。收集了当时西周（周颂）、鲁国（鲁颂）和宋国（商颂）三个地区的作品。作品内容多是颂扬统治者的“文德”“武功”。也有描写大规模农奴劳动场面、反映当时政治精神面貌、歌颂民族英雄的诗篇。总体上形式比较单一，词语晦涩难懂。《颂》诗无韵，王国维推测颂声长扬，音乐节奏必然悠长。

第十节　楚　辞

《楚辞》是战国时期流行的一种歌曲体裁，它是在楚国民歌的基础上加工形成的。《楚辞》① 收集有战国楚人屈原、宋玉及汉代淮南小山、东方朔、王褒、刘向等人的词赋共 16 篇，后王逸增入他自己的作品《九思》成 17 篇。全书以屈原的作品为主，其余各篇都是承袭屈原的体裁，并仿其方言声韵，具有浓厚的地方色彩，世称这种文体为“楚辞体”又名“骚体”。《楚辞》中的代表作是屈原的《九歌》，它是最能体现《楚辞》特色的作品。鲁迅先生赞扬《楚辞》作品是“逸响伟辞，卓绝一世”，其中《九歌》更是一部“浩歌曼舞”之作。

《九歌》是屈原在楚国南部（今湖南地区）民间祭祀歌曲的基础上，沿袭古名而创作的一套组歌。《九歌》之“九”字并非实数，而是多数之意。它共包括 11 首歌曲，依着所祭的不同鬼神和祭祀场面作标题。

《东皇太一》——叙述祭天神排场之歌
《云中君》——祭女性云神之歌
《湘君》——祭湘水男神之歌
《湘夫人》——祭湖水女神之歌
《大司命》——祭司人寿命的男神之歌
《少司命》——祭司人子嗣的女神之歌
《东君》——祭太阳神之歌
《何伯》——祭男性河神（黄河）之歌
《山鬼》——祭女性山神之歌

① 〔西汉〕刘向辑，东汉王逸伪作章句。

《国殇》——赞颂阵亡烈士之歌

《礼魂》——祭祀结束时送神之歌

这11篇中除《东皇太一》、《礼魂》、《国殇》外，其余各篇均作拟人化的手法，将神与神、人与神之间倾慕眷恋之情描写得淋漓尽致，洋溢着人间的真挚情感。第二至第十篇对神鬼形象的描绘各不相同，情姿各异，或壮美、光辉；或森严、刚健；或缠绵、迷蒙。把神鬼人性化了，甚至其中还有因失恋而痛苦的描述。下面引《少司命》中的一段来说明：

秋兰兮蘼芜，罗生兮堂下。(兰草花，蘼芜芽，生满在堂下。)

绿叶兮素华，芬菲菲兮袭予。(绿的叶子白的花，香气袭人啊。)

夫人自有兮美子，(你看人人都有配偶，)

荪何以兮愁苦？(少司命，你为什么独自愁苦？)

秋兰兮青青，(兰花真茂盛，)

绿叶兮紫茎。(绿的叶子紫的茎。)

满堂兮美人，(满堂都是美男子，)

忽独与余兮目成。(你忽然对我眉目传情。)

《九歌》音乐的具体风貌，现已难解，但仍能从其文辞方面分析了解到它和民间歌舞有四个方面的联系：一是11篇均有韵，除首尾两篇外，其余各篇都有转韵，甚至达到六七次之多，这可能与民间歌曲的音乐结构的影响有关。二是九歌的句式结构活泼多姿，律动铿锵顿挫，已突破《诗经》中占主要地位的四言，多用五言镶嵌一个"兮"字，带有楚地方言的浓郁地方色彩，显然是从民歌汲取来的。但句式又不限于此，形成错落参差结构多变的长短句。三是各篇歌词的结构不一，可以判断其所用的民歌调并不"单一"，故可理解为"组歌"。四是歌词中所见乐器包括六种：钟、鼓、竽、参差(排箫)、瑟。所描写的祭祀歌舞，时而拊鼓，疏缓安歌；时而弹瑟、叩钟、吹竽，为我们展现了一幅五音繁会，歌声美妙的古代祭祀场景。

《九歌》和屈原的其他作品不同，多是源于人民，具有重要的历史文献价值。《九歌》充满了积极的乐观主义精神和浪漫主义气息，是巫乐延续的楚国巫文化的生动体现。

楚辞的特色之一是楚语楚声。《东观余论》载宋代黄伯思对《楚辞》的特点解释得比较精辟："屈宋诸骚，皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物，故可谓之《楚辞》。"因此，《楚辞》是根据楚国[①]特定的历史、风俗、音乐、方言进行创作的，应该具有鲜明的南方音调特色。这种用楚地方言、楚地音调编创的歌曲，集中体现了楚国民间音乐歌声美妙的特色。

《楚辞》的特色之二是保持了巫文化的巫乐特点。《楚辞》具有巫文化的特征从出土文物[②]中的鬼神、怪兽的演奏就能鲜明地反映出来。《楚辞》实质上是楚地原始祭神歌舞的延续。后汉王逸的《楚辞章句》说："昔楚国南郢之邑，沅湘之间。其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。"这段话形象地记述了楚地仍然盛行着巫风。《吕氏春秋·侈乐》载，"楚之衰也，作为巫音"，更把楚国的衰亡归咎于它的文化形态。

---

① 楚国是我国古代南方的一个大国，它有着广阔的疆域和深厚的文化基础，因而形成了自身独特的文化特点。楚原先是殷的同盟国，偏处于淮河流域，其后逐渐向南发展到湖南、湖北一带。西周时期不断扩张，建国于汉水、长江之间。春秋时，先后吞并群盘、百濮、卢戎等族的40余个部族或小国，势力迅速扩大，成为争霸中原的主要力量。经过200多年的征战，楚国终于成为西连云贵，东并江浙，统一了长江、汉水、淮河流域的南方大国，对我国南方地区的开发作出了重要贡献。

② 从战国曾侯乙墓的鸳鸯壶奏乐图案到西汉马王堆墓棺饰110奏乐图，均表现了鬼神奏乐的形象。

楚辞的特色之三是具有独特的艺术表现特点。《楚辞》作品，尤其是屈原的《九歌》、《离骚》、《九弄》、《天问》等作品，在思想深度、形象、词藻、结构等方面均具有非常独特的艺术特色，它植根于楚国民间音乐的土壤，是楚文化的精华。它的句法参差错落，托体兮猗，想象其音乐应该是节奏富有动性，旋律流畅、生动活泼，情感丰富、热烈奔放。神鬼人性化的表现特征，使《楚辞》具有独特的浪漫主义气息，丰富美妙的想象、绚丽鲜明的色彩、富丽堂皇的格调，以及对美好理想的执著追求，汇集成具有强烈的宗教的、民族的、地方的特色风格，是中国音乐史中极其出色的篇章。

《楚辞》的高度艺术成就，从一个侧面证明了战国时期各诸侯国民间音乐蓬勃发展的程度。

第十一节　周穆王西游[①]

周穆王西游是根据传奇性小说《穆天子传》得出的早期中外音乐交流的推想。大约在西晋太康二年(281 年)，在汲郡(今河南汲县一带)战国时期魏襄王墓中，发掘到若干写在竹简上的古书，即所谓"汲冢书"，其中有一部叫《穆天子传》，可能就是战国时期的著作。

穆天子，指周穆王，是西周的第五位帝王，爱好音乐，善旅行。周穆王十三年(约公元前 964 年)[②]亲率庞大队伍(包括乐队在内)向西方游历，往返三万五千里。书中记述了他驾驭八匹骏马、西登昆仑以观黄帝之宫等奇异经历，包括与西王母在瑶池相会并歌诗唱和、屡次演奏"广乐[③]"等。周穆王每到一处均举行盛大的演奏会，"天子三日休于玄池之上，乃奏广乐，三日而终，是曰乐池"。穆天子曾经在一个叫做玄池的地方休憩，演奏广乐三天才结束；又曾经在一个叫做□山的地方休憩，也演奏了广乐；还曾经在一个叫漯水的地方，祭祀死去的白鹿，且隆重地演奏了广乐。在乐池(即玄池)殡葬宠爱的盛姬时，使用的乐器有琴、瑟、竽、籥、籁、管、鼓、钟、建鼓、建钟、灵鼓[④]，等等。丧礼隆重非常，哭丧、行丧和入葬等都有乐人演奏的音乐来配合。

《穆天子传》是一部非常富于传奇性的小说，也有的学者认为它具有神话因素。清代《四库全书》改变过去把它归入皇帝"起居注"的分类办法，而把它归入"小说家类"，是很有见地的。提要的"按语"说它"恍惚无徵"，并认为对待它"以为古书而存之可也；以为信史而录之，则史体杂、史例破矣。今退置于小说家，义求其当，无庸以变古为嫌也"。的确如此，只以有关音乐的内容来说，我们根本看不到符合西周当时历史条件的西出巡行演奏所谓"广乐"的动机：是为了宣扬国威，是政治交往或贸易，还是令人难以理解的单纯的音乐交流？也看不出对方是什么国度？什么人？有什么反应？可见，过去有的学者对"玄池"进行考证，说它与现代的里海相连，还说记载不明的□山是指今阿富汗的蜀山，等等[⑤]，是脱离开历史条件的孤立的考证结果，是不能令人信服的。再说我们也无法理解，在公元前 1000 年左右，一个位尊权重的帝王，如何带领庞大的乐队和

① 本节基本引自冯文慈的《中外音乐交流史》，湖南教育出版社 1998 年版。

② 见翦伯赞主编的《中外历史年表》。

③ 广乐，即盛大的演奏会。

④ 《穆天子传》(卷六)："天子祭白鹿于漯国。……大奏广乐，是曰乐人，乐□人阵琴、瑟、□、竽、籥、筄(籁的异体)、筦(管的异体)而哭，鼓钟以葬，龙旗以□、鸟以建鼓，兽以建钟，龙以建旗。灵鼓……击鼓以行丧，举旗以劝之，击钟以止哭，弥旗以止节之"。

⑤ 参见杨荫浏：《中国古代音乐史稿》(上册)，人民音乐出版社 1981 年版，第 40 页。注①：《穆天子传》(卷二)："天子五日休于□山(据顾实考证，此□山为今阿富汗附近的蜀山)之下，乃奏广乐"又"天子三日休于玄池(据顾实考证，此玄池为与里海相连的黑湖)之上，乃奏广乐，三日而终，是曰乐池"。

笨重的乐器越过昆仑山,去到西亚演奏①。

在司马迁的《史记》中记述的周穆王,虽渗透着一些传说神话因素,但相对比较真实。在《赵世家》中说,周穆王重用一个叫做造父的人,造父善驯马,向穆王奉献名叫盗骊、骅骝、绿耳的良马。于是周穆王叫造父驾着车,"西巡狩,见西王母,乐之忘归"。在《周本纪》中说,周穆王不听祭公谋父的谏阻,征伐西邻犬戎②,结果只带回四头白狼和四头白鹿,由此在戎狄少数民族中丧失了威信。

虽然说《穆天子传》成书在先,《史记》成书在后,如果司马迁的记述大体上符合事实而可信,那么就可以看清《穆天子传》将传说、神话编撰起来的史实基础:良马、西巡狩、白鹿等等③。

《穆天子传》中提到的所谓"广乐",也和渊源久远的神话有关,似乎可以追溯到启(夏禹的儿子)得"天乐"《九辩》、《九歌》的说法,它恰巧在《赵世家》中也有记述,并且和秦穆公有关。据说,赵简子得了病,五天不省人事。医生扁鹊说,过去秦穆公就得过这种病,七天才清醒,醒来后说他曾经到达天帝之所,十分快乐。不省人事的赵简子,又过了两天半,果然也醒了,说:"我之帝所甚乐,与百神游于钧天,广乐九奏万舞,不类三代之乐,甚动人心④。"关于周穆王巡游奏广乐的小说家言,可能正是结合了上述史实和神话编撰而成的。因此,《穆天子传》中的小说家言,不能视作中外音乐交流的可信史料,这是肯定无疑的。

晋代,大约是在"汲冢书"《穆天子传》面世之后,出现了可以说是周穆王西游奇迹的续编,载于《列子·汤问篇》。大意是:周穆王西巡狩越过昆仑山之后,到达一个叫做弇山的地方。在返回的途中,有人向他进献一名能工巧匠,名叫偃师。穆王问偃师:"你有什么本领?"偃师答道:"您下命令吧!我都愿意试试。不过我已经造好了一个物件,希望大王先看看。"穆王说:"改天带来吧,你陪我一起看。"转一天,偃师又来谒见。穆王问他:"和你一起来的是什么人?"偃师回答说:"是我制造的一个艺人。"穆王吃了一惊,一看那制作成的艺人,走路前俯后仰,确实是真人的样子。它张开嘴巴唱歌有腔有调,举起手臂舞蹈有板有眼,千变万化,非常自如。穆王和宠爱的盛姬等人一起观看"艺人"表演。表演将终了,这个"艺人"眨起眼来挑逗穆王左右的侍妾。穆王大怒,立刻要杀死偃师。偃师吓坏了,马上把艺人解剖开来给穆王看,不过是些皮革、木条、胶、漆,以及白、黑、丹、青之类的颜料。穆王再仔细拨动一看,内脏的肝、胆、心、肺、脾、肾、肠、胃,以及外表的筋骨、肢节、皮毛、齿发,都是假的,可又样样俱全。把这些东西再拼凑起来,就又和原来的艺人一样了。穆王试着取掉它的心,于是不会说话了;取掉它的肝,眼睛就瞎了;取掉它的肾,不会走路了。穆王高兴地慨叹说:"人的智巧简直和天工造化一般无二呀!"于是下命令再备一辆车子,把偃师带回国中。

根据上述两篇传奇性的小说家言,有的学者判断说:"周穆王在公元前 10 世纪带出去的中国音乐,对于当时及以后那些地区的外国音乐,会产生一定的影响;同时,曾接触到外国文化的他的乐队和他所带回的傀儡戏艺人,又会在一定程度上将外国的音乐文化带进来转而影响中国的音乐文化⑤。"冯文慈先生认为:这种判断显然是不适当的。当代学者季羡林对于《列子·汤问篇》中偃师之巧的故事进行过考证,认为它是"抄袭佛典"而来⑥,值得中国音乐史学界重视。

魏晋时期,能够活动的机械木人的制作已经达到相当高的水平。《三国志·魏志·杜夔传》

① 见冯文慈:《中外音乐交流史》,湖南教育出版社 1998 年版,第 9 页。

② 大体在今陕北、甘肃东北界邻宁夏一带。

③ 参见冯文慈:《中外音乐交流史》,湖南教育出版社 1998 年版,第 9～10 页。

④ 这里所谓"钧天""广乐",指的都是天上极其美妙的音乐。

⑤ 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(上册),第 40 页。

⑥ 参见杨伯峻:《列子集释》,中华书局 1979 年版,第 350 页。

注引晋人傅玄序，赞扬一个叫做马钧的能工巧匠，说它能借水力启动机械人，“设为歌乐舞象，至令木人击鼓吹箫”。伪托战国时期列子之名，实际成书于晋代的《列子》，其所刊载的周穆王和偃师的故事，正是这种技艺的反映，只不过撰者把它安在了西周时期，以奇说异闻眩人耳目罢了[①]。

第十二节　乐律理论

一、宫商角徵羽

(一)五声概念

“宫、商、角、徵、羽”是我国古代音乐音高组织中相对关系的名称，合称“五声”“五音”，单称即五声音阶中五个阶名(音级)。典籍中也有用其作弹拨乐器弦序等它用的情况。典籍所载“为九歌、八风、七音、六律，以奉五声”[②]的意思是，各地区民歌所用的各种音阶，都是“五声性”的旋律。这里的“歌、风、音、律”均指“声”，无论是九声、八声、七声、六声，都是为突出烘托基本的五声而存在的。说明自古以来五声音阶在我国占有绝对重要的地位。在我国传统音乐术语中的“五正四变”，就是五个正音“宫、商、角、徵、羽”，四个偏音“清角、闰、变徵、变宫”。九声即“五正四变”，八声即“五正二变”加一个临时变化音[③]，七声即“五正二变”，六声即“五正一变”。所构成的大于五的音阶均属于五声性的音阶形态[④]。上文中“六律”在古代典籍中除指音阶外，多指十二律吕中的六阳律，实为乐律的统称。“以奉五声”蕴含着先民“先声后律”的乐律观念[⑤]。

表 2-1　九歌九声对应表

九歌	闰	清角	宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵
八风	(宫商间加应声)		宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵
七音	闰	清角	宫	徵	商	羽	角		(清商音阶)
		清角	宫	徵	商	羽	角	变宫	(新音阶)
	(古音阶)		宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵
六律	闰		宫	徵	商	羽	角	(加闰的六声)	
		清角	宫	徵	商	羽	角	(加清角的六声)	
	(加变宫的六声)		宫	徵	商	羽	角	变宫	
	(加变徵的六声)		宫	徵	商	羽	角		变徵
五音			宫	徵	商	羽	角		
			“以奉五声”						

① 参见冯文慈:《中外音乐交流史》，湖南教育出版社 1998 年版，第 11 页。

② 《左传·昭公二十五年》春秋郑国大夫公孙乔(字子产)语。见:《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社 1981 年版，第 4 页。

③ 隋代的第八声，位置在古音阶宫、商之间，有专名称为“应”声。

④ 五声是中国“五度链”生律方法(三分损益法)最初产生的音，依“五度链”继续展开就会在五声上、下方产生以五声为中心的偏音。如表 2-1 所示。

⑤ 这里的“歌、风、音、律”均指“声”，是黄翔鹏的观点；冯文慈认为不妥，“歌、风”更应解释为民歌乐乐之类，六律并非六声音阶。见:《中央音乐学院学报》1999 年第 2 期

“五声”的概念及其阶名，在春秋时期的文献中早已出现。如《国语·周语》载：“琴瑟尚宫，钟尚羽，石尚角，匏竹利制，大不踰宫，细不过羽。夫宫，音之主也，第以及羽。”这是伶州鸠对周景王讲的一段话，说明各类乐器适宜演奏的阶名，其中“大”表述低音，“细”表述高音，宫成为各声的核心“音主”，它是音阶中各音的中心和起点，是调式的灵魂。《春秋繁露·楚庄王第一》载有：“不吹六律，不能定五音”等，说明“五声”作为比较完整的音阶理论体系，至少在春秋时期已经确立。这一断言，从《管子·地员篇》所载的“三分损益法”的生律过程可以寻找到科学的根据。

(二)阶名由来

对五声阶名之由来，当今学界有来源于星宿和动物两种说法。星宿说认为五声阶名来自二十八个星宿之名。冯文慈先生认为，“宫、商、角、徵、羽阶名五字，实出于我国古代天文学中‘天官’(星座)之名①”。古人观测天文，以永恒不变的恒星的相互位置为背景，选择了黄道赤道附近的二十八个星宿为“坐标”，称为二十八宿②。东方苍龙、北方玄武(龟蛇)、西方白虎、南方朱雀，这是古人把每一方的七宿联系起来想象成的四种动物形象，即四象。以东方苍龙为例，从角宿到箕宿看成一条龙，角像龙角，氐房像龙身，尾宿即龙尾。再以南方朱雀为例，从井宿到轸宿看成一只鸟，柳为鸟嘴，星为鸟颈，张为嗉③，翼为羽翮。这和外国古代人把某些星座想象成某些动物的形象(如大熊、狮子、天蝎等)相类似④。冯先生认为：“宫”是二十八宿环绕的中心——“中宫”，即北斗七星。“商”是东方青龙七宿中的心宿三颗星中的主星，名曰商。“角”是东方青龙七宿中的角宿。“徵”是东方青龙七宿中的氐宿。“羽”为南方朱雀七宿中的翼宿。阶名五字可能来自星宿名。这也许是古代思想领域中的神秘主义在音乐文化领域中的反映。持动物说者的根据是《管子·地员篇》，《管子》把徵、羽、宫、商、角由低到高的一列音与家畜的鸣声相比拟：“凡听徵，如负猪豕，觉而骇。凡听羽，如鸣马在野。凡听宫，如牛鸣窌(窖)中。凡听商，如离群羊。凡听角，如雉登木以鸣，音疾以清。”并指出：“猪、马、牛、羊、雉”的上古读音与“徵、羽、宫、商、角”颇为近似⑤。据此，席臻贯认为，“五声”名称来源应更早，可能是古人运用畜禽之名作为音阶的“唱名”。再随着天文学的发展以及与音乐的联系，人们又将“音名”与星宿名结合起来⑥。

(三)五音与五行

五行学术是我国传统文化的一部分。我国古代常把“宫、商、角、徵、羽”五音与“金、木、水、火、土”，“君、臣、民、事、物”，“东、西、南、北、中”等伦理观念联系起来。在中国传统文化里，五声、五音属于五行的学术范畴。《乐记·乐本篇》提出“宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物”。

① 冯文慈：“释‘宫、商、角、徵、羽’阶名由来”，《中国音乐》1984年第1期，第22页。

② 即东方苍龙七宿，角亢氐房心尾箕。北方玄武七宿，斗牛女虚危室壁。西方白虎七宿，奎娄胃昴毕嘴参。南方朱雀七宿，井鬼柳星张翼轸。

③ 嗉(su)，张嗉是二十八星宿的别名。

④ 见王力主编的《古代汉语》下册(第一分册)。

⑤ 在日本语音(日本汉字的“音读”是模仿中国汉字的读音，其中分“昊音”、“汉音”、和“庸音”)中，“五声”与相对应的动物名称更是惊人的相似。

⑥ 席臻贯：“也谈‘宫、商、角、徵、羽’的由来”，《中国音乐》1985年第2期，第38页。

五声：宫、商、角、徵、羽
五行：金、木、水、火、土
五事：君、臣、民、事、物
五脏：胃、肺、肝、心、肾
五味：甘、辛、酸、苦、咸
五方：中、西、东、南、北
五气：湿、燥、风、暑、寒
五时：季夏、秋、春、夏、冬
五色：黄、白、青、赤、黑

宫音在五音中的独特地位是中国传统音乐的特色。音阶起点往往从宫音开始。宫音是五音之主，被称为音主。它与同宫各音都有已规定的超出各调式的一种共同的音程关系，这种关系是我国传统音乐各种音阶的基础，民族调式的识别一直有赖于宫音的明确。正如《淮南子·原道训》曰，“故音者，宫立而五音形矣”；《国语·周语下》说，“夫宫音之主也”。由于宫音的特殊地位，封建统治者将其与象征最高权力的君王联系在一起，给“五声”涂抹上一层神秘的色彩。

(四)五声阶名的时限

“宫、商、角、徵、羽”的名称的上限“很可能始于西周，甚至商代”[①]，其下限自然不应迟于春秋时期。阶名“宫、商、角、徵、羽”之所以与天上星宿联系在一起，与远古综合的文化现象密切关联。探讨“五声”阶名之由来，揭示出古人对音乐音高组织关系的理解，揭示了音乐与神秘的天体宇宙的数理联系，即音乐“生于太一”的奥秘。

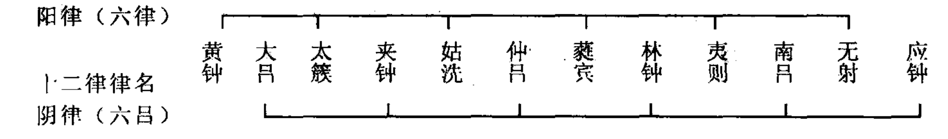
二、律、六律六吕、十二律

(一)律、六律六吕

1. 律与律吕

律是乐音的音高标准或规律。一般说来一个“律”就是一个半音。从广义的概念或相对“乐”来说，“律”就是用数学的方法对乐音的绝对音高标准及其相互关系的规定。

六律六吕是十二律的别名，十二律又称律吕。十二律中，六个单数名律称阳律，又特称六律，六个双数各律称阴律，又特称六吕或六同、六间。十二律体制的建立说明当时的音乐已具有绝对音高观念和准确的辨别音准的能力。如下所示：



2. 六律的名称

我国先秦时期常用“六律”来代称十二律，在十二律中占有着特殊的地位。如：“帝曰，……予欲闻六律、五声、八音”[②]；“一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌，以相成也”[③]；“五

① 冯文慈：“释‘宫、商、角、徵、羽’阶名由来”，《中国音乐》1984 年第 1 期，第 24 页。

② 《尚书·益稷》。

③ 《左传·昭公二十年》。

声、六律、十二管,旋相为宫也"[1]。这种具有特殊地位的代称现象渊源古老[2]。战国时期的楚国六个阳律[3]和曾国的六个阳律[4]都表明了它们在十二律中的重要地位;"(伶州鸠答)王以二月癸亥夜阵,未毕而雨,以夷则之宫毕,当辰。辰在戌上,故长夷则之上宫,名之曰羽,所以藩屏民则也。王以黄钟之下宫,布戌于牧之野,故谓之厉,所以厉六师也。以太簇之下宫,布令于商,昭显文德,底纣之多罪,故谓之宣,所以宣三王之德也。反及嬴内,以无射之上宫,布宪施舍於百姓,故谓之嬴乱,所以优柔容民也[5]。"伶州鸠,用占卜术来解释律名和起源,他所及的黄钟、太簇、夷则、无射四个律都是阳律,亦可见阳律的特殊地位;据《周礼·春官》的记载,西周宗庙祭祀音乐用黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射六阳律(或宫调)顺序来演奏。它继承的是一种十分古老久远的古乐传统。所以,先秦文献上"六律"的"六"并不是一个虚数,而是真实的六个律。目前对这个问题的判断还缺少音乐文物的支持,有待于音乐文物的新发现和音乐研究新成果的出现。

(二)十二律

1.十二律名的起源

对十二律以及律名起源的考释众说纷纭,至今仍无确切定论。《国语·周语下》中伶州鸠答周景王问的一段文字,只出现了律名,并无其他记叙,加上律与宗教、哲学、天文、度量衡的综合内容,无法看清十二律产生的来龙去脉。在其后对这段文字的众多注释中,因受阴阳五行等多种学说影响,使其更加复杂化。清代的乐律著作[6]因沿袭伶州鸠的解释和《国语》(韦昭注),均未回答十二律的起源问题;明代朱载堉[7]怀疑十二律的起源与《易经》中的乾(九)、坤(六)卦及爻的顺序(初、二、三、四、五,上)有关,但只是对十二律成因的推测;清代李光地的十二律是乐器名称的说法并无新意[8]。

2.十二律名的记载

迄今见到十二律全部名称见于典籍的最早的完备记载是《国语·周语下》,成书于春秋后期(前522年),说明东周确已具备十二律名。其文如下:二十三年(前522年),王(周景王)将铸无射,问律于伶州鸠。对曰:"律所以立均出度也。古之神瞽,考中声而量之以制,度律均钟,百官轨仪。纪之以三,平之以六,成于十二,天之道也。夫六,中之色也,故名之曰黄钟,所以宣养六气、九德也。由是第之,二曰太簇,所以金奏赞阳出滞也;三曰姑洗,所以修洁百物、考神纳宾也;四曰蕤宾,所以安靖神人、献酬交酢也;五曰夷则,所以咏歌九则、平民无贰也;六曰无射,所以宣布哲人令德、示民轨仪也。为之六间,以扬沈伏而黜散越也:元间大吕,助宣物也;二间夹钟,出四隙之细也;三间中吕,宣中气也;四间林钟,和转百事、俾莫不任肃纯恪也;五间南吕,赞阳秀也;六间应钟,均利器用、俾应复也。律吕不易,无奸物也。细钧有钟无镈,昭其大也;大钧有镈无钟,甚大无镈,鸣其细也。大昭小鸣,和之道也。和平则久,久固则纯,纯明则终,终复则乐,所以成政也,故

---

① 《礼记·礼运篇》。

② 郑祖襄:"古律探源录",《中央音乐学院学报》1988年第3期,第100页。

③ 楚国六个阳律为兽种、穆钟、吕钟、坪皇、文王、新钟。

④ 曾国的六个阳律为黄钟、大带、大厌、割肄、妥宾、鼻音、无铎。

⑤ 《国语·周语》。

⑥ 从《史记·律书》、《汉书·律历志》到清代的各种乐书、律书著作。

⑦ 〔明〕朱载堉:《乐学新说》。

⑧ 〔清〕李光地:《古乐经传》:"十二律之数以管而得,十二律之名以钟而定,盖铸钟以写律之声,而为八音之纲纪,故即其器以名律也。然唯四律以钟名者。"

先王贵之。”伶州鸠所答周景王之问，已经成为中国乐律学史上最早的名篇。伶州鸠除了借论乐来讽谏景王不要“匮财用，罢民力，以逞淫心”外，讲述的都是古代的乐律学知识。伶州鸠按六阳六阴的顺序列举了黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟等 12 个律名。

3. 十二律的生律顺序

对十二律的生律顺序完整记载的应首推《吕氏春秋·音律篇》：“黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。”由此可见，上文是用先损后益的三分损益法产生的十二律。

4. 十二律的提出

从黄钟律标准音起，按照一定的生律法，在一个八度内连续产生十一律，使每相邻两律之间都成半音，称为十二律。古人何时产生八度十二律概念目前尚无公允的结论。但十二律的提出应该是古老的[1]，至少也在先周时期。如果仅从典籍记载的故事时间上看，应该是战国末期的《吕氏春秋》。“昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮喻之阴，取竹于嶰谿之谷。以生空窍厚钧者，断两节间。其长三寸九分而吹之，以为黄钟之宫，吹[2]曰‘含少’。次制十二筒，以之阮喻之下，听凤凰之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫，适合。黄钟之宫，皆可以生之。故曰：‘黄钟之宫，律吕之本。’”[3]

从上述伶伦制律的传说中可以看到：通过制作“十二筒”以别十二律不但说明上古制律是依靠“以耳齐其声”制作的律管，并隐示了先有十二律，听凤凰雄雌鸣叫而别阳阴，“雄鸣为六”是六个阳律，“雌鸣亦六”是六个阴吕，六阳六阴之分是在十二律之后。“其长三寸九分而吹之，以为黄钟之宫，吹曰‘含少’”，说明上古已有以“黄钟之宫”为音高标准的要求。至于“含少”律长“三寸九分”的问题，不少学者均认为是数理计算的结果。计算所得的律本黄钟之宫“含少”律后，再造出十二个律管，以凤凰雌雄鸣声，分为六律、六吕。陈奇猷在《黄钟管长考》中认为“含少”律管长是计算中的“九寸”之误[4]。他通过对宋代以来的关于黄钟管长的各种记载，以现代声学公式，取刘复所考王莽尺度标准和颜师古注引孟康的孔径之长，计算黄钟律高“含少”律之管长为九寸。故而认为《吕氏春秋》所载黄钟之宫“含少”律长“三寸九分”是记载上的失误。如表 2-2 所示。

表 2-2　陈奇猷计算的十二律长

黄钟 含少	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
9寸	8.429	8寸	7.492	7.111	6.659	6.321	6寸	5.619	5.333	4.994	4.741

显而易见，陈奇猷忽略了文献中“断两节间——其长三寸九分”的含义，混淆了正律与半律之分。因此，他用“三寸九分”作为黄钟始发律计算其余十一律，无论用现代声学公式，还是用三分损益法都与音乐实践中的实际音高相差太远。笔者认为，正因如此，它才不可能是九寸之误，只能是黄钟半律之数。吴南熏在《律学会通》中认为“用‘三寸九分’作黄钟之宫生十二筒律”的时代，不可能突进到与初兴数学程度不合的管子的三分损益法阶段，应该“只用加减法来考察十二

① 郑祖襄提出十二律名可能产生于商代，见郑祖襄：“古律探源录”，《中央音乐学院学报》1988 年第 3 期。

② 毕沅曰：“《说苑》无‘吹’字”，见陈奇猷：《吕氏春秋校释》，学林出版社 1984 年版，第 295 页。

③ 《吕氏春秋·古乐篇》。

④ 陈奇猷：“黄钟管长考”，《中国文史论丛》第 1 辑，中华书局 1962 年版。

筒律,免失上古初期的时代性"①。吴南熏根据律、数同步发展的理论,推测上古造律当以等差数学思维来规范音高,伶伦笛律应该是上古的一种等差律制。并从我国上古先哲取"三"为万物万事之本②的哲理中,得出这种等差律制的公差为"三"的结论。认为伶伦"依十二月,制十二筒,自必取三的若干倍,以裁制乐事",是合情、合理、合时代性之原意。"含少""三寸九分",即三的13倍。他以黄钟之宫"含少"之律长三寸九分为黄钟半律之长,并以"三"为公差推出十二律。如表2-3所示。

表 2-3　吴南熏十二等差律长

大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	含少
7.2	6.9	6.6	6.3	6.0	5.7	5.4	5.1	4.8	4.5	4.2	3.9

吴南熏所设计的伶伦等差笛律,各律对含少的长度比,若用分音开管公式进行计算③,均暗合于开管的分音原则,从音响的物理、数理的简单性,以及等差律的角度分析④,也具有一定的合理性。然而,"三寸九分"从何而来?笔者不敢苟同吴论"三"的13倍的说法。因为既然无法解释先民为什么取数字13,更无法解释为什么先定半律黄钟的长度。若黄钟尺是九进制的话,"三"的13倍应该等于四寸三分而不是三寸九分。再说《吕氏春秋》将十二律追溯到黄帝时代本身就无从查考,而从考古发现来看,在公元前16世纪的商代和商代以前的乐器发音数⑤,找不到任何可奏全十二律的证据。因此,这种认为是黄帝时代的数理推测很难成立。王光祈在《中国乐制发微》中认为:"三寸九分"应是三分损益法计算管长时半律黄钟的约数⑧。其正律黄钟管长应取我国典籍记载的九寸,其尺度,应使用九寸为尺、九分为寸的九进制黄帝尺,将始发律换算成八十一分。以此用三损益法推算十二律,可得"半律黄钟之长为三寸九分余。《吕氏春秋》所载当系指此,唯将寸分以下之余数删去,只言三寸九分而已",并依产生次序推算出十二律管长⑥。如表2-4所示。

表 2-4　王光祈三分损益约数说

黄钟	大吕	太族	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	含少
81分	76	72	67	64	60	57	54	50	48	45	43	39分

王光祈的黄帝尺三分损益管律论有三个问题:一是他沿用了历史上诸多律家将三分损益律用于管律的错误做法,混淆了管律与弦律的界限。其计算的结果3.9975之数并非管律数,而是弦律数。二是王氏所用的始发律正律黄钟管长是九进制的八十一分,计算的半律黄钟管长是"三十九分余",合九进制的"四寸三分余",它与"三寸九分"相差甚远。三是王氏回避了对音律产生

① 见吴南薰的《律学会通》第三章第一节,科学出版社出版1964年第1版。

② 《道德经》"三生万物"《易经》"乾三连"《淮南子》"三参万物"。

③ 在N第一分音或原音的振数,L为管长.R为管孔半径,v为摄氏零度时声音在空气中的速度,等于332或331米/秒。开管公式:$N_1=\dfrac{V^0}{2(L+\frac{10R}{3})}$.

④ 见陈其射:"试论简单整数等差律",《中央音乐学院学报》1986年第1期。

⑤ 从迄今的考古发现来看,在公元前16世纪的商代和商代以前的乐器发音数,是3+6+7个不等。

⑥ 王光祈:《中国乐制发微》第一篇。

的时代考证。他既然用三分损益法来计算管律,那么三分损益法是否产生于黄帝时代呢?若王氏认为“三寸九分”不是黄帝时代的产物,那么又何故用黄帝九进制的尺度来计算呢?因而,三寸九分不可能是三分损益律计算之约数。沈知白先生在《中国音乐史纲要》中认为:“三寸九分”是通过一种经验管口校正产生的数字①。他沿用传统黄钟律管九寸之说,在用三分损益法求其他十一律时,使用了一寸二分作为管口校正的常数。先加一寸二分,或“益一”或“损一”以后,再减去一寸二分,从而获得经验管口校正的管长。他认为用此法计算的结果正是半律黄钟管长“三寸九分”。然而,加减 1.2 只能用于黄钟正律与半律的换算之中,即(9+1.2)÷2-1.2 =3.9。若依沈知白的方法用三分损益法计算结果如表 2-5 所示。

表 2-5

十二律	加 1.2	三分损益	三分弦律	十二律	减 1.2	三分损益	三分弦律
黄钟	10.2		9	林钟		6.8	6
大吕		9.55	8.43	夷则		6.37	5.62
太簇		9.07	8	南吕		6.04	5.33
夹钟		8.49	7.49	无射		5.66	4.99
姑洗		8.06	7.11	应钟		5.37	4.74
仲吕		7.55	6.66	含少	3.83	5.03	4.44
蕤宾		7.16	6.32				

从上表得知,用沈知白经验管口校正理论计算“含少”律长,与“三寸九分”相差不多。但计算的结果并不恰好等于“三寸九分”,而是“三寸八分余”。另外,管口校正数“一寸二分”从何而来?依据何在?不得而知。笔者所知,管律相当复杂,振动的气柱长度与管长存在差数,这一差数与管形、管径、管壁厚度及吹孔的孔径等多方面因素关联,不同的管很难取得可供准确、通用的管口校正公式。现已有的管口校正公式多从理论的角度推定,或从经验中归纳而成,只能作为参考。因此沈氏求得的管律数据,是不可能用来准确解释早期音律现象的。从我国乐律史的角度上看,从《吕氏春秋》起,在所有讨论乐律问题的文献中,几乎无不将三分损益法用于管律,古人虽对管律误差有所觉察,但在几千年的乐律史中,实际运用管口校正原理较好地计算管律误差者仅荀勖、朱载堉两人而已。实难相信在黄帝时代就已有了校正管口的乐律思维。若沈氏意图将“三寸九分”确定在《吕氏春秋》编撰的战国年代,但迄今为止,也尚无任何典籍记载和考古发现可以证明此时期已有经验管口校正计算。所以,用沈氏管口校正数来解释黄帝“含少”律长,可能主观臆测的成分居多,其产生动机可能来源于黄钟正律与半律的换算结果。所以,笔者认为黄帝管律“三寸九分”数据之由来,绝非取自于管律计算。早期管律音高的确定,是依赖于弦律的,它保存和记录了弦律的结果,与弦律相辅相成。从《吕氏春秋》这段话的文义来分析,“含少”律长的“三寸九分”,是度量而不是计算的结果。它是以耳齐声,截竹定音后,用尺度仗量所得到的数据。《古乐篇》所记这十二律管应是单纯地依照弦律确定的音高标准截竹定音,只需度量无须计算,当然无所谓由长至短的顺序和一定的管口校正的方法。截竹齐声后的各管音高与弦律相同,而管长却与弦长相差甚远。这样的管长数恰恰准确地反映了正确管口校正计算的有效管长数。从我国律学的发展进程分析,在两周产生以弦定律(十二律)、以耳齐声截竹度量的“含少”律长是合理的。《左传》中子鱼谈到了周初分封时已有“大吕”、“姑洗”。据此,十二律的产生可推至先周时期。薛尚功《历代钟鼎彝器款识》所录商代“夹钟”,证明商代已有十二律。与此能佐证的还有出

① 沈知白:《中国音乐史纲要》,上海文艺出版社 1982 年版。

土的商代陶埙，河南辉县琉璃阁商代墓葬中出土的两枚陶埙，都能吹出十一个音，从#F音到A音是连续四个相距半音的音①。河南安阳小屯殷墓出土的武丁时代的五音孔陶埙，经测试能奏出十二个音。商代已有十二律，似乎应该肯定了。商代的文字、天文、医学、数学等科学文化都有很大发展，数学、卜辞中出现复位数，最大的数是3万，可以推测商代已能进行一般的算术运算。十二律的产生和这些历史条件是相符合的。

5. 从钟名到律名

从现有资料分析，十二律的部分名称在西周已经出现，十二律名应该产生于春秋时期，周、楚两大律名体系应该形成于战国。在出土的西周编钟上发现刻有传统律名的有妥宾(蕤宾)、无昊(无射)等；先秦文献记载也表明，西周时期虽已有相当于后世的律名出现，如"季武子以所得于齐之兵，作林钟而铭鲁功焉"②；"子鱼曰：'……故周公相王室，以尹天下，于周为睦。……分康叔以大路、少帛、綪茷、旃旌、大吕，……分唐叔以大路、密须之鼓、阙巩、姑洗、怀姓九宗，职官九正'"③；"大吕陈於元英"④。这些林钟、大吕、姑洗、无射等名称，在当时并不一定被用作律名，而可能是钟等乐器的名称。其后才逐步被吸收运用到十二律名之中。十二律名及其十二律体制的建立，说明当时的音乐家已具有绝对音高观念和准确的辨别音准的能力。

6. 七律者何

伶州鸠在答周景王问"何谓七律"时，将七律的出现和周武王伐纣⑤的事件联系起来。"王曰：'七律者何?'对曰：'昔武王伐殷，岁在鹑火，月在天驷，日在析木之津，辰在斗柄，星在天鼋，星与日辰之位皆在北维。颛顼之所建也，帝喾受之。我姬氏出自天鼋，及析木者，有建星及牵牛焉，则我皇妣大姜之侄，伯陵之后，逄公之所冯神也。岁之所在，则我有周之分野也。月之所在，辰马农祥也，我太祖后稷之所经纬也。王欲合是五位三所而用之，自鹑及驷七列也，南北之揆七同也。凡神人以数合之，以声昭之，数合声和，然后可同也，故以七同其数，而以律和其声，于是乎有七律。……'"⑥对"七律"的解释，历来有争议：一说指七声音阶而言；一说以先秦文献中无"变宫"一词，以为另有所指。当《曾侯乙钟铭》出土后，"𤄻(变)宫"见于金文，七律就是七声音阶这一事实便无异词。

7. 十二律与音阶的关系

从《国语·周语》的记载⑦和曾侯乙钟铭文来看，十二律和七声音阶在春秋中期已被文字肯定下来，人们的调式观念也已明确建立。如《国语·周语下》中载："王弗听，问之伶州鸠。对曰：'臣之守官弗及也。臣闻之：琴瑟尚宫，钟尚羽，石尚角，匏竹利制，大不逾宫，细不过羽。夫宫，音之主也，第以及羽。'……故乐器重者从细，轻者从大。是以金尚羽，石尚角，瓦丝尚宫，匏竹尚议，革木一声。夫政象乐，乐从和，和从平。声以和乐，律以平声，金石以动之，丝竹以行之，诗以道之，歌以咏之，匏以宣之，瓦以赞之，革木以节之。……声应相保曰和，细大不逾曰平。"从文中可以看到周代时期音阶的一些情况，音阶是以宫音为最低音，羽为最高音。音主"宫"是音阶中确定

① 参见中国科学院考古研究所：《辉县发掘报告》，科学出版社1956年版，第23页。

② 《左传·襄公十九年》。

③ 《左传·定公四年》。

④ 《战国策·燕》

⑤ 周武王伐纣为公元前1066年。

⑥ 《国语·周语下》。

⑦ 《国语·周语》成书的时间约在公元前4世纪。

调式性质的地位最重要的核心音，音阶以宫、角、羽三音为主，相对来说，商、徵处于次要地位，或者是临时加进的偏音（尚议）。

据出土音乐资料考证，旋宫转调理论早在周代以前亦已运用。即《礼记·礼运篇》中所载："五声、六律、十二管、旋相为宫也"。这在以姑洗为宫的曾侯乙编钟中，更充分证明了当时已将转调理论应用于音乐实践。十二律与三种七声音阶的名称及音位关系如表 2-6 所示。

表 2-6　十二律与三种七声音阶的名称及音位关系

十二律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟
古音阶	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫
新音阶	宫		商		角	清角		徵		羽		变宫	宫
清商音阶	宫		商		角	清角		徵		羽	闰		宫

8. 十二律吕与工尺谱的关系

十二律吕可以用律名来记录音乐，记录时常用律名的首字黄、大、太、夹、姑、仲、蕤、林、夷、南、无、应旁注的形式，这是绝对音高的记谱法。十二律吕也可以用工尺谱记录，工尺字和十二律名的对应关系如表 2-7 所示。

表 2-7　工尺字和十二律名的对应关系

十二律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟清	大吕清	太簇清	夹钟清
工尺谱字	合	下四	高四	下一	高一	上	勾	尺	下工	工	下凡	高凡	六	下五	高五	乙
当今音名	g	$^\flat a$	a	$^\flat b$	b	c^1	$^\# c^1$	d^1	$^\flat e^1$	e^1	f^1	$^\# f^1$	g^1	$^\flat a^1$	a^1	$^\flat b^1$

三、律制的产生与发展

春秋战国（前 770—前 221 年）时，是中国社会由奴隶制向封建制过渡的时期，社会经历着深刻的变革。铁器和牛耕的出现，使生产力得到前所未有的发展。劳动人民、新兴地主和没落奴隶主都从各自的阶级利益出发，对当时的社会变革发表不同的主张，有的赞成，有的反对。"诸子百家"著书立说，各抒己见，互相批评，在文化上、学术上出现"百家争鸣"的局面。这个时期，冶金术的提高，为铸造钟等大音量的乐器提供了充分的条件。在这样的历史背景下我国的理论律学，即"以数算律"才得以产生。

（一）三分损益律

用三分损益的方法计算音律形成的律制称为三分损益律。它是在谐音列①的影响下，通过远古管乐实践和音数结合的乐律实践过程，在弦上"以有数之法，求无形之声"②的方法。"弦律"

① 谐音列是和谐泛音列的简称，即由构成简单整数比的低序数泛音构成。

② 朱载堉：《律学新说、律学四物谱序》，人民音乐出版社 1986 年版，第 276 页。

的"有数之法"或先益后损，即先三分益一后三分损一；或先损后益，即先三分损一后三分益一。三分损一生出上方纯五度的音，三分益一生出下方纯四度(宫音上方五度音的低八度形式)的音。实质是从始发律向上纯五度的单向生律。这种单向生律观与希腊毕达柯勒斯的双向五度生律从理论上是有区别的。按毕氏从始发律C上方生G，下方生F 的方法，就会产生如下各音：

←—————向下五度生律　　向上五度生律—————→

……♭G←♭D←♭A←♭E←♭B←F←(C)→G→D→A→E→B→♯F→♯C……

若用我国三分损益理论生律就产生不了F，因为从始发律C 向上纯五度单向生律直到第11律方才出现♯E(C→G→D→A→E→B→♯F→♯C→♯G→♯D→♯A→♯E)，♯E为522音分①比498音分②的高出24音分，仅用此法生律就得不到纯八度。故此，我国古代律学理论为求黄钟还原，长期以缩小变律与正律的音高差距多次生律，形成我国律学的一大特色。

1. 先益后损的管子法

我国古代典籍记载的以数学运算相求五律五音的律学理论，以《管子·地员篇》为最早。该书相传为管仲③所作。《地员篇》是一篇研究土壤学的文章。在该文中，管仲提出了有关音律与农业生产等相关联的观点，把音的高度与井的深度及植物生长三者互相联系起来。并把宫、商、角、徵、羽由低到高的一列音与家畜的鸣声相比拟："凡听徵，如负猪豕，觉而骇。凡听羽，如鸣马在野。凡听宫，如牛鸣窌(同窖)。凡听商，如离群羊。凡听角，如雉登木鸣，音疾以清。"管仲在此文中插入了一段文字④，把"宫、商、角、徵、羽"各音的精确高度作了完全合乎科学的论断："凡将起五音，先主一而三之，四开以合九九⑤以是生黄钟，小素之首，以成宫；三分而益之一，为百有八，为徵，不无有三分，而去其乘，适足⑥，以是生商；有三分，而复于其所，以是生羽，有三分，而去其乘，以是生角。"就是以一为主，分作三分后，去一分为2/3(三分损一)，加一分为4/3(三分益一)，作为定律要素，可叫做"三分律"。"主一"在数学上是始于一，在律学上包含按振动体长度计算五音时，凡五音之首，无论何律之音，取一为其长度比；求首律之律数⑦时，以一为主，三分(1×3 = 3)就是用"三"为定律之本。首律数的计算程序是分列四个"三"后，两三各自相乘之积九，再以九跟九相乘，便成黄钟之宫的律数八十一。三分损益法计算程序及其律数如下：

(1)宫音的律数：$1\times3^4(1\times3\times3\times3\times3)=81$

(2)徵音的律数：$81\times4/3(2\times2/3)=108$

(3)商音的律数：$108\times2/3=72$

(4)羽音的律数：$72\times4/3(2\times2/3)=96$

(5)角音的律数：$96\times2/3=64$

---

① $702\times11-1200\times6=522$ 音分。

② $\mathrm{Log}4/3\times3986.313=498$ 音分。

③ 管仲(约前730—前645年)，春秋时齐国颍上(今安徽省阜阳地区颍上县)人。齐桓公执政时，起用他为相(相当今日的首相，内阁总理等官职)。

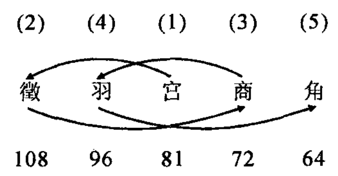
④ 冯文慈认为《管子》一书是后世假托之作，可能是战国或秦汉时人采拾有关管仲的言行，附以他书汇集。其中"地员篇"是专论土壤和农业生产的篇章，所插入"三分损益法"的文字可能为注文，应比管子生活的年代晚。冯文慈："'管子·地员篇'、三分损益法及其他"，《中国音乐》1982年第1期，第6页。

⑤ 一分为三，需四次生律，才能得五音，所以用四开。三三得九，九九八十一。

⑥ 不无有，有也乘，即三分之一。

⑦ 我国古代用振动体的长度数字表示律学计算的数据，即用数字表示律与律之间的长度比例关系，所谓"假数以正其度"。

把上段引文中所说的生律法和所显示的数据，作如下表示，更为清楚。括号内的数字表示各律的相生次序。所列律数实际就是振动体的长度比数。



管子法所生五音既是五律也是五声音阶，可以称五声徵调式。这种调式是我国民族调式中常见的调式之一。五律五音的相对关系见表 2-8①。

表 2-8　五律五音的相对关系表

调式音级	Ⅰ	Ⅱ	(Ⅲ)	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	(Ⅶ)	Ⅷ
阶　名	徵	羽		宫	商	角		(清)徵
相当今日音名	C^1	d^1		f^1	g^1	a^1		C^2
振动体长度比	108	96		81	72	64		216
与主音的长度比	1	8/9		3/4	2/3	16/27		1/2
距主音的音程		大全音		纯四度	纯五度	大六度		八度
距主音的音分值	0	204		498	702	906		1200
相邻两音的音分值	204		294	204	204		294	
相邻两音的音程	大全音		小三度	大全音	大全音		小三度	

对文中的“小素”，学者们有不同的解释。一般认为小素是弦的称谓。如《清史稿·乐志二》载“小素”，即“白练，乃熟丝，即小弦(短弦或细弦)之谓”。吴南熏以《广雅·释诂》“素，本也”和《淮南子》“乐生于音，音生于律”为据，认为：“律为音本，音为乐本，对乐来说，可称律为大素，音为小素。大素之首——黄钟，又是小素之首——宫，与‘黄钟为宫’的意义相同。”②这两种不同的理解产生两种不同的结论：小素为弦，管子法就是依弦定律法；素为本，管子法就可能管律弦律皆可采用。弦律说认为管子法是：先以一条空弦为基础，将其长度三等分。“三分益一”，即增加其长度的三分之一，求得其下方的纯四度音。再“三分损一”即减去次弦长度的三分之一，可生得次一律上方的纯五度音。这样不断再重复损益生律四次，便得出了五音。管弦说认为管子法未必不可在若干长的笛管上实践。先定相应于黄钟 81 的宫孔，而以笛的全长，相应于 108，其余三孔只要用三分法，在笛身上定出其孔距，也可与各律数相应，不能说管子法仅以弦律为限。

这种最早的用计算生律的方法，至迟在春秋年间已用于“均钟”正律器的定弦法。春秋中期和中晚期的山西侯马 M—13 编钟和河南淅川倗钟，以及春秋战国之际的“留篙”钟都有测音数据证明这种调律法已在钟律实践中普遍使用。管子法的生律程序与其后三分损益律记述的生律程序略有不同。管子程序是先益后损：宫生大徵，大徵生商，商生大羽，大羽生角。成“徵、羽、宫、商、角”的排列。设生律要素 2/3 等于 R，管子五声与标准五声对比见表 2-9。

管子法先益后损以宫居中可能说明古琴五弦的次位：徵、羽、宫、商、角，至迟出于管子。文中只举宫音黄钟一律，说明管子法中无论取哪个律，五声中，宫音律数跟其余四音的律数总是恒定不变。换言之，管子法所求五音的律数或律数比是一定不变的。

① 表中所有音程均为五度律音程，音分值数字后的音分二字省略。

② 吴南熏：《律学会通》，科学出版社 1964 年版，第 69 页。

表 2-9　管子五声与标准五声的对比

	五声	管子五声——标准五声						
特殊方式	传统音名	大徵	大羽	宫	商	角	徵	羽
	西乐音名	g	a	c	d	e	g	a
	律数比	2R	2R	1	2R	2R	R	2R
普通方式	传统音名	宫	商	角	徵	羽	宫	
	西乐音名	c	d	e	g	a	c	
	律数比	1	2R	1/2R	R	2R	1/2	
律　数		108	96	81	72	64	54	

据《国语·周语》周景王二十三年已存在三分损益法的十二个正律名称来判断，管子生律法出现的时代应该早已能够根据相同的计算原则算出十二音。《管子》的记载只列五音，可能是作为“均钟”调钟律的基本根据。这带有中国传统律学以简驭繁的特点。用管子先益后损法可求十二律。如表 2-10 所示，设生律元素 2/3 等于 R。

表 2-10　管子律法求十二律

十二律	林钟	南吕	应钟	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	夷则	无射
计算方法	2R	2^2R^3	2^3R^5	1	2^4R^7	$2R^2$	2^5R^9	2^2R^4	2^6R^{11}	2^3R^6	2^4R^5	2^5R^{10}

2. 上下相生的吕氏法

我国古代典籍记载的以数学运算相求十二律的律学理论，以《吕氏春秋》为最早。《吕氏春秋·季夏纪·音律篇》云:“黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所生:益之一分以上生，去其一分以下生。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上。林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。”

以吕氏法求十二律的过程中，每次相生一个纯五度，包括八个律，如黄钟生林钟，包括:黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟。所以三分损益法又称隔八相生①。杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中对此说明是:所谓某律等“为上”，就是某律等是由三分益一的上生而得;所谓某律等“为下”，就是某律等是由三分损一的下生而得。《吕氏春秋》文中“上生”和“下生”的意义与今天我们所说的“向上生”“向下生”正好相反。如黄钟生林钟，今天说应是向上方生出纯五度的音，与吕氏法的下生说法恰相反。吕氏十二律上下相生的次序如图 2-24 所示。

① 以始发律黄钟为起点，其他各律依十二律次序循环计算，向上方的纯五度，每隔八律生一律，向下方的纯四度每隔六律生一律，所以又叫进八退六。

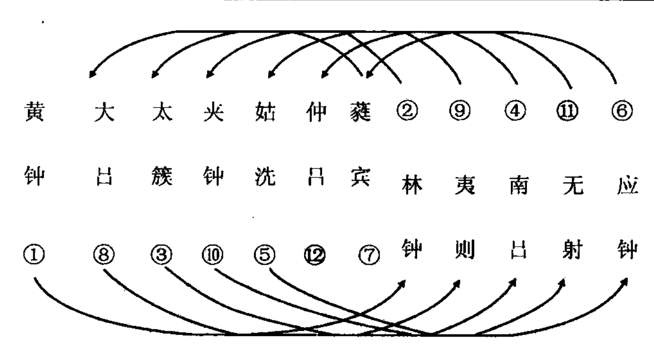


图 2-24　吕氏十二律上下相生的次序

《吕氏春秋》中的这段话，前段是律相生的结果；后段是律相生的方法。用今天的数学计算方式表述如下（见表 2-11）：（R ＝ 2/3）

表 2-11　十二律相生的今法表示

律　名	黄钟 c	大吕 #c	太簇 d	夹钟 #d	姑洗 e	仲吕 #e	蕤宾 #f	林钟 g	夷则 #g	南吕 a	无射 #a	应钟 b	清黄钟⁺ #b
阶　名	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫
计算方法	1	2^4R^6	2R	2^5R^8	2^2R^3	2^6R^{10}	2^3R^5	R	2^4R^7	$2R^2$	2^5R^9	2^2R^4	2^6R^{11}
相邻律音分值	114	90	114	90	114	90	90	114	90	114	90	114	

吕不韦（公元前？—235 年）从黄钟起，先损（下）后益（上），即先以三分损一（1×2/3），下生；次以三分益一（1×4/3），上生。又从三分益一的上生蕤宾起，仍照管子先益后损的方法，进行至中吕。应钟生蕤宾，与蕤宾生大吕，都是上生，所以叫做“蕤宾重上生”。这样下生六律、上生六律，便产生了六对同位律。因变法从蕤宾起，蕤宾与黄钟同位，黄钟为十二律之主，相对而言蕤宾应称为宾。《吕氏春秋》中这段文字，没有律数，没有黄钟高度，也没有长度数据，所载是十二律的相对音高，这可能是秦初“律度量衡”度制还未统一之故。但《吕氏春秋·适音篇》云：“何谓适？衷。音之适也。何谓衷？大不出钧①，重不过石②，小、大、轻、重之衷也。黄钟之宫，音之本也，清浊之衷也。衷也者适也，以适听适则和矣。乐无太，平和者是也。”是说事物的中心叫做适中。什么是乐音的适中（中心）呢？音的幅度不大过于一钧，钟的重量不重过于一石，是小、大、轻、重的中心。黄钟宫音是音的根本，是高音和低音的中心。事物的中心就是适中，用舒适的心情听适中的乐音就谐和了。所以音乐不要过分繁杂和动荡，应该平正协和。

---

① 《吕氏春秋》高诱注：三十斤为“均”。陶鸿庆说：此指十二钟言，“大不出钧”，“大”当为“小”字之误。他们都把“均”字当做重量的单位。考《国语·周语下》，景王二十三年单穆公劝阻景王铸无射、大林时说：“是故先王之制钟也，大不出均，重不过石，律、度、量、衡，于是乎生，小、大、器、用，于是乎出。”韦昭注：“均，所以钧音之法也，以木，长七尺，有弦系之，以为钧法。”则“钧”原是一种调音方法的名称（于鬯在《香草续校书》中亦主此说）；在这里应该是指一个音列的整个幅度，即后来的“均”“匀”等字，亦即现在“八度”的意思，故译为音的幅度。

② 高诱注：百二十斤为“石”。

3. 三分损益律的特点

(1)三分损益律所形成的古代大全音(204音分)大于十二平均律的全音(200音分),所形成的古代小半音(90音分)小于十二平均律的半音(100音分)。

(2)依三分损益法生律$^{\#}b^1 \neq c^2$,$^{\#}b^1$(1224音分 $702\times12-1200\times6=1224$)较$c^2$(1200音分)高一个古代音差(24音分),形成所谓"黄钟不能还原"。

(3)三分损益律是不平均律,它适应无转调的单音音乐的需要。采用十二平均律或纯律的音乐,有时也要兼用它体现单音旋律在音律上的美感要求(小半音的倾向美)。

三分损益律与希腊毕达哥勒斯的五度相生律,难以比较形成的先后。律制上的普遍规律不一定是一源性的先后继承发展,也可能是异地多源性的发展,大体同时或先后发现,形成同一结果。

(二)京房六十律

1. 概况

京房(前77—前37年)是汉代的郎中(当时顾问性质的官吏)。本姓李,字君明,在律学论著中更用京房。京房发现三分损益法生律十一次后,即到第十二律以后,不能回到始发的律上①,使十二律不能周而复始,给十二律"旋相为宫"的理想造成很大的障碍②。

2. 京房"准"

京房在"竹声不可度调"理论指导下,突破了两汉独尊管律的传统,在弦律上提出了用"六十律"的解决办法,在三分损益法相生到十二律之后,继续往下生律,直生到六十律为止。生律增多,固然有可能回到出发律上,但是这个办法在实践上受到很大的限制,无论在乐器制造或演奏实践方面,都会遇到困难。但是在一定律数的范围内,可以供律学研究之用。京房认为"竹声不可度调",三分损益律数所代表的相对长度不适用于律管,只有弦律实践才能准确。于是他制造了十三弦的律学实验工具(定律器)"京房准",并把六十律标记在"准"上。

3. 生律方法

据《后汉书·律历志》所载,京房《律术》云:"黄钟,律吕之首,而生十一律者也。其相生也,皆三分而损益之。是故,十二律之得十七万七千一百四十七,是为黄钟之实。又以二乘而三约之,是为下生林钟之实。又以四乘而三约之,是为上生太簇之实。推此上下,以定六十律之实。以九三之数万九千六百八十三为法。于律为寸,于准为尺。不盈者十之,所得为分。又不盈十之,所得为小分。以其余正其强弱。"

《后汉书·律历志》云:"元帝时(前48—33年)京房,知五声之音,六律之数,上使太子少傅韦元成等,问房于乐府。房对:'受学焦延寿六十律相生之法,以上生下,皆三生二,以下生上,皆三生四,阳下生阴,阴上生阳,终于中吕,而十二律毕矣。中吕上生执始,执始下生去灭,上下相生,终于南事,而六十律毕矣。'……建日,冬至之声,以黄钟为宫,太簇为商,姑洗为角,林钟为徵,南吕为羽,应钟为变宫,蕤宾为变徵。此声气之元,五音之正也,故各终一日;其余以次运行,当日者

---

① 京房发现了三分损益十二律中的"仲吕"($^{\#}e$)再"三分益一"所生的律($^{\#}B$,六十律中为"执始")与黄钟(c)音高不合[$177147\times(\frac{2}{3})^5\times(\frac{4}{3})^7=174762\frac{2}{3}$],差距为$2384\frac{1}{3}$($177147-174762\frac{2}{3}$)。这个差距,应该说是由京房首先发现,今天称为"最大音差",其音程值约为24音分。

② 早在《礼记·礼运》一书中便提出"五声、六律、十二管还相为宫"的转调理论。京房认为,用三分损益十二律就不可能实现把十二律依次作为宫音(do)的转调。因为三分损益十二律只可能包含五个相同结构的七声音阶。若以仲吕为宫音组成音阶时,则其他十一律无一律可用。

各自为宫，而商徵以类从焉。”《礼运》云：“‘五声六律十二管，旋相为宫’，此之谓也。以六十律分朞之日，黄钟自冬至始，及冬至而复，……于是检摄群者，考其高下，苟非草木之声，则无不有所合者矣。《虞书》云‘律和声，此之谓也’。”

4. 接近还原的“色育”律

按京房“阳下生阴，阴上生阳”，采用的是《史记·律书》的三分损益法上下相间法。京房依照此法，从黄钟起相生到中吕，从中吕起继续往下生律，得“执始”、“去灭”等律，直到六十律“南事”为止。其黄钟律数沿用《淮南子》的 177147(3^{11})大数，当三分损益到第五十三“色育”律时，已与始发律“黄钟”极其相近，“色育”律数为 $177147\times(\frac{2}{3})^{22}\times(\frac{4}{3})^{31}\approx176776$，与黄钟律数相差 371，合 3.6 音分①。京房将这个音差称做“一日”，意为一年差一天。京房为达到“周而复始”的旋相为宫的目的，由“色育”继续“三分损益”直至六十律，使第五十四律至第六十律组成的“色育均”和第一律至第七律组成“黄钟均”。见表 2-12。

表 2-12 色育均与黄钟均对照表

黄钟均	黄钟	太簇	姑洗	蕤宾	林钟	南吕	应钟
阶　名	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫
今音名	c^1	d^1	e^1	$^\#f^1$	g^1	a^1	b^1
音分值	0	204	408	612	702	906	1110
色育均	色育	未知	南授	南事	谦待	白吕	分乌
音分值	3.6	208	411	615	706	909	1113

据上表观之，“黄钟均”与“色育均”各个相对应的音间差均为 3.6 音分的“一日”，基本上实现了“周而复始”的旋相为宫的要求。若设始发律为 f，按其生律次序，将六十律律名与今日音名对照，见表 2-13②。

表 2-13 六十律名与今日音名对照表

1. 黄钟 f	2. 林钟 c	3. 太簇 g	4. 南吕 d	5. 姑洗 a
6. 应钟 e	7. 蕤宾 b	8. 大吕 #f	9. 夷则 #c	10. 夹钟 #g
11. 无射 #d	12. 中吕 #a	13. 执始/f	14. 去灭/c	15. 时息/g
16. 结躬/d	17. 变虞/a	18. 迟内/e	19. 盛变/b	20. 分否/#f
21. 解形/#c	22. 开时/#g	23. 闭掩/#d	24. 南中/#a	25. 丙盛//f
26. 安度//c	27. 屈齐//g	28. 归期//d	29. 路时//a	30. 未育//e
31. 离宫//b	32. 凌阴//#f	33. 去南//#c	34. 族嘉//#g	35. 邻齐//#d
36. 内负//#a	37. 分动///f	38. 归嘉///c	39. 随期///g	40. 未卯///d
41. 形始///a	42. 迟时///e	43. 制时///b	44. 少出///#f	45. 分积///#c
46. 争南///#g	47. 期保///#d	48. 物应///#a	49. 质末////f	50 否与////c
51. 形晋////g	52. 夷汗////d	53. 依行////a	54. 色育////e≈f	55. 谦待 ////b≈c
56. 未知 ////#f≈g	57. 白吕 ////#c≈d	58. 南授 ////#g≈a	59. 分乌 ////#d≈e	60. 南事 ////#a≈b

① e—f 是五度律小半音，计 90.2 音分。第五十四律高出四个最大音差，共计 93.8 音分，高于 f 只有3.6音分，几乎相当于五度律小半音。京房六十律在理论上提供了通过微小音差变换音律的可能性。这种 3.6 音分的微小音差可以称为“京房音差”。

② 当生律十二次得十三律#e，这个#e 比 f 高一个最大音差。若#e 仍记作 f，则可用/f 表示。升高几个最大音差，便用几条斜线表示。

京房把六十律中的每一律,按律间的大小用一日至八日来表示。使原三分损益十二律的十二个律间就有 30 日和 31 日之别,相当于今天的小半音、大半音,只有三个律不同。以表 2-14 表示之。

表 2-14　京房六十律生律次序、律名、律长、音分值、日数对照表

十二正律生律次序	变律生律次序、律名、振动体长度、音分值、日数					日数	大小半音
1 黄钟 9 寸 0 音分 1 日	54 色育 8.98 寸 3.6 音分 6 日	13 执始 8.87 寸 23.5 音分 6 日	25 丙盛 8.76 寸 46.9 音分 6 日	37 分动 8.64 寸 70.4 音分 6 日	49 质末 8.52 寸 93.8 音分 6 日	31 日	大半音
8 大吕 8.43 寸 113.7 音分 8 日	20 分否 8.31 寸 137.2 音分 8 日	32 凌阴 8.21 寸 160.6 音分 8 日	44 少出 8.09 寸 184.1 音分 6 日			30 日	小半音
3 太簇 8 寸 204 音分 1 日	56 未知识 7.98 寸 207.5 音分 6 日	15 时息 7.8 寸 227.4 音分 6 日	27 屈齐 7.7 寸 250.1 音分 6 日	39 随期 7.68 寸 274.3 音分 6 日	51 形晋 7.58 寸 297.8 音分 6 日	31 日	大半音
10 夹钟 7.49 寸 317.6 音分 6 日	22 开时 7.39 寸 341.1 音分 8 日	34 族嘉 7.24 寸 364.5 音分 8 日	46 争南边 19 寸 388 音分 8 日			30 日	小半音
5 姑洗 7.11 寸 407.8 音分 1 日	58 南授 7.09 寸 411.5 音分 6 日	17 变虞 7.01 寸 431.3 音分 6 日	29 路时 6.92 寸 454.7 音分 6 日	41 形始 6.83 寸 478.2 音分 5 日	53 依行 6.73 寸 501.7 音分 7 日	31 日	大半音
12 仲吕 6.66 寸 521.5 音分 8 日	24 南中 6.57 寸 544.1 音分 7 日	36 内负 6.48 寸 568.4 音分 8 日	48 物应 6.39 寸 591.9 音分 7 日			30 日	小半音
7 蕤宾 6.32 寸 611.7 音分 1 日	60 南事 6.31 寸 615.4 音分 7 日	19 盛变 6.23 寸 635.2 音分 7 日	31 离宫 6.15 寸 658.7 音分 7 日	43 制时 6.07 寸 682.1 音分 8 日		30 日	小半音
2 林钟 6 寸 702 音分 1 日	55 谦待 5.99 寸 705.6 音分 5 日	14 去灭 5.92 寸 725.4 音分 7 日	26 安度 5.84 寸 748.9 音分 6 日	38 归嘉 5.76 寸 722.3 音分 6 日	50 否与 5.68 寸 795.8 音分 5 日	31 日	大半音
9 夷则 5.62 寸 815.6 音分 8 日	21 解形 5.54 寸 839.1 音分 8 日	33 去南 5.46 寸 862.6 音分 8 日	45 分积 5.39 寸 886 音分 7 日			31?	小半音
4 南吕 5.33 寸 905.9 音分 1 日	57 白吕 5.32 寸 909.5 音分 5 日	16 结躬 5.26 寸 926.3 音分 6 日	28 归期 5.19 寸 952.8 音分 6 日	40 未卯 5.12 寸 976.2 音分 6 日	52 夷汗 5.05 寸 999.8 音分 7 日	31 日	大半音
11 无射 4.99 寸 1020 音分 8 日	23 闭掩 4.93 寸 1043 音分 8 日	35 邻齐 4.86 寸 1066 音分 7 日	47 期保 4.97 寸 1090 音分 8 日			31	小半音
6 应钟 4.74 寸 1110 音分 1 日	59 分乌 4.37 寸 1113 音分 7 日	18 迟内 4.86 寸 1133 音分 8 日	30 未育 4.61 寸 1156 音分 8 日	42 迟时 4.55 寸 1180 音分 6 日		30?	大半音

5. 学术价值和意义

京房六十律的科学价值在于为律学研究者提供了可以变换音律的微小音差和半音或全音之间细分的律，如上例在十二正律之间多者有五个律(南吕 905.9 音分——白吕 909.5 音分——结躬 926.3 音分——归期 952.8 音分——未卯 976.2 音分——夷汗 999.8 音分)，少者有三律(无射 1020 音分——闭掩 1043 音分——邻齐 1066 音分——期保 1090 音分)。其学术价值和意义有四：一是京房首先提出十二律不能还相为宫的缺陷问题，并试图以密律的方法加以解决。二是京房发现用管定律与用弦定律的不同，指出以管定律的缺点，明确提出"竹声不可度调"的见解，他创设了以弦定律的定律器——律准，史称为"京房准"。其形状如瑟，长一丈，"隐间"(即弦的振动部分)九尺，准上张着十三条弦，中央一弦下画有京房六十律的标记。"京房准"开创了用弦律器作律学实验的先例，对后世的律学研究产生了深远的影响。公元 494 年和 519 年，北魏时的高闾和陈仲儒都分别奏本皇帝，并获准采用京房的六十律和他的律准来调校乐器。三是京房改羌笛的四孔为五孔，使之能奏齐五音。四是京房开创性的见解和试验为魏晋时何承天新律、荀勖的管口校正等发明作了先驱性的探索，提出了新的研究课题。他的经验与教训深刻地启迪了后人。

第十三节　伯牙与《流水》

一、伯牙

(一)知音的传说

伯牙是我国春秋时代著名琴家，全名俞伯牙。传说有高超的演奏技巧和创作能力[1]。《荀子・劝学篇》中有"伯牙鼓琴，而六马仰秣"的记载，可谓是关于伯牙的最早记载。《吕氏春秋・本味篇》载："伯牙鼓琴，钟子期听之。方鼓琴而志在太山，钟子期曰：'善哉乎鼓琴！巍巍乎若太山。'少选之间，而志在流水，钟子期又曰：'善哉乎鼓琴，汤汤乎若流水。'钟子期死，伯牙破琴绝弦，终身不复鼓琴，以为世无足为鼓琴者。"伯牙鼓琴时志在高山、流水都能为钟子期所理解。钟子期本是个砍柴的樵夫，竟然能领会琴曲中高山、流水的意境，可能说明伯牙的作曲技法和演奏技法的高妙和得当，也可能说明当时古琴对某些外物的表现所积淀的特定音乐符号已有一定的普及性，才使得长期劳作生活于山林溪谷之中的樵夫钟子期产生艺术共鸣。这种演奏者与欣赏者间的共同联想，是以丰富的生活体验和共同的生活态度为基础的，是器乐表现内容与演奏音响表现样式之间的符号化和定义化的结果。钟子期死后，伯牙破琴绝弦，再也不弹琴了，以为世上再也没有能理解他音乐的知音者了。后世将"知音"传为佳话。

(二)移情

即景生情，寄情于山水之间，通过对大自然的描绘以寄托人的思想情怀，在古代称之为"移人之情"、"移我情"，其出处也是与伯牙有关。《乐府解题・伯牙水仙操序》中记述了伯牙学琴"海上移情"的故事："伯牙学琴于成连，三年而成，至于精神寂寞，未能得也。成连曰：'吾之不能移人之情，吾师有方子春在东海中。'乃赍粮从之，至蓬莱山，留伯牙曰：'吾将迎吾师！'划船而去，旬日不返。伯牙心悲，延颈四望，但闻海水汩波，山林杳冥，群鸟悲号。仰天叹曰：'先生将移我情！'乃援

---

① 《琴操》中记载伯牙创作了《水仙操》。

情而歌曰:洞庭兮斯护,舟楫逝兮仙不还,移形来兮蓬莱山,歍钦伤宫仙不还。"这个故事反映了中国古代音乐的一种创作态度,即在音乐创作中不但要重视技巧的磨炼,更重要的是亲身去体验生活。因为音乐是人类社会生活在精神领域里的一种艺术化的反映。伯牙与老师成连学琴三年,演奏技术已是没有任何问题了,只是音乐表现缺乏思想内容和感情深度。成连巧妙地带伯牙到蓬莱山中,让他在大自然中感受"海水汩波,山林杳冥,群鸟悲号"的生活体验。伯牙终于感悟出老师的良苦用心,感悟出只有从生活中去感受音乐的内涵、提炼音乐创作的灵感,只有将这种宝贵的音乐灵感升华,通过音乐的创作和演奏技巧使之得到充分的发挥,才能创作出有生命力的艺术作品来,琴曲《水仙操》就是伯牙此次"海上移情"创作出的杰作。伯牙跟随成连学琴,不但练就了精湛的演奏技艺,还受到"移情"熏陶。成连先生的"移情法"是以一定的生活环境基础,借助生活环境的改变,去改变伯牙的思想感情,达到思想感情深化的目的。伯牙在蓬莱海边的山上,辽阔的海面,宁静的山林,黎明、黄昏、白天、黑夜景色的不断变化,使伯牙进入了一个完全新的广阔而丰富的世界,必然获得许多新的感受。把这种新感受移植到音乐之中,便是成连所授的"移情"的音乐创作手法。

这则故事说明远在 2000 年前的战国时期,音乐已积淀了一些大众可以理解的贴有标志(固定表现内容)的音响形式,也明确提出了表演艺术必须建立在生活体验基础上的"移情法"理论。当音乐演奏者与欣赏者建立了一种同情(建立于生活基础之上)、同型(建立于对音乐表现样式的理解之上)、同感(建立于对音乐的感悟能力之上)关系时,二者之间便会获得和谐交流。伯牙寄情山水,歌颂无限生命的大自然,这就是伯牙曲中所体现的时代精神。他的弹琴之妙是将情与景融为一体,钟子期则表现了高度的欣赏水平和感悟音乐的能力。古代典籍还多次提到伯牙弹琴具有出色的即兴创作才能。

二、《流水》

《流水》是我国古代的著名琴曲。琴曲《高山流水》的乐谱最早见于成书于明洪熙乙巳年(1425 年)朱权所辑的,现存最早的琴曲谱集《神奇秘谱》之中,在此谱集所载《高山》、《流水》的解题中这样写道:"高山流水二曲本只一曲。初志在乎高山,言仁者乐山之意。后志在乎流水,言智者乐水之意。至唐分为两曲,不分段数。至宋分高山为四段,流水为八段。"

《流水》始于何时已无从查考。目前《流水》大致有 30 多种传谱和不同的流派风格,但都有着相似的主题或旋律因素,可见它们是有共同的母谱依据的。目前虽然难以断定它就是古代伯牙所作,但乐曲的古老性及它在我国音乐历史上的地位是不可怀疑的。琴曲在流传过程中总会被琴家和演奏者不断地进行整理和加工。明清以来版本很多,尤以清代唐彝铭所编《天闻阁琴谱》(1876 年)收录的川派琴家张孔山改编的《流水》影响最大。他在原谱中加进了描写湍急水势的多种滚拂手法,号称是《七十二滚拂流水》或称《大流水》。

1977 年 8 月 20 日,美国发射了两艘探索外星人类的"航行者"太空船,希望它有一天将能碰到地球以外的"人类"。太空船上带有一个铝盒,盒里有一个瓷唱头,一个钻石唱针和一张喷金的铜唱片。这张唱片就是过了 10 亿年也将嘹亮如新,并且录有 120 分钟的节目,其中 3/4 录的是音乐,一共选了 27 段世界名曲,有 3 首巴赫的作品和 2 首贝多芬的作品,还有我国著名琴家管平湖先生演奏的琴曲《流水》。因为这是一首中外知音者公允的"天人合一"的乐曲。正如推荐这首乐曲的美国哥伦比亚大学教授周文中说:"这音乐描写的是人的意识与宇宙的交融,是一首用古琴演奏的乐曲。中国古琴在耶稣降生前 2000 年即有了。自孔子时代起,《流水》一曲就是中国文化的组成部分。选送这首乐曲最足以代表中国。"对琴曲《流水》用"最足以代表中国"的评价是很恰当的。

第十四节　演唱与演奏理论

春秋战国时期我国的社会音乐生活获得了全面发展，这可从相应的古代典籍中看到演唱、演奏艺术和技术的发展状况。许多表演艺术和音乐教学的细节已可见于记载。

一、歌唱理论

(一)歌唱中的因材施教

《乐记·师乙篇》载：师乙曰："宽而静、柔而正者宜歌颂；广大而静，疏达而信者宜歌大雅；恭俭而好礼者宜歌小雅；正直静廉而谦者宜歌风；肆直而慈爱者宜歌商①；温良而能断者宜歌齐②。"即不同歌唱者具有不同的性格特征，这里也隐含了不同的声乐条件，应该根据各人的特色选择不同风格的声乐作品。

(二)对歌唱技巧的论述

一是对技术标准的论述。《史记·乐书》载孔子的学生子贡向师乙请教怎样唱歌时，他说："故歌者，上如抗③，下如隧(坠)，曲如折止如槀木，倨中矩，鉤(勾)中钩，累累乎端如贯珠。故歌之为言也，长言之也。说之故言之，言之不足故长言之，长言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故不知手之舞之，足之蹈之。"音乐家师乙主张歌唱艺术在重视歌曲内容表达的同时，应注意运用美妙的声音技巧。在歌唱时，当声音向上进行时④情绪容易激动，歌者要有向上高举的感觉，声音向下进行时情绪容易松弛和低沉，歌者要有向下沉落的感觉，声音的转折处要很干脆，像折断东西一样，声音休止时要像枯萎的树木那样寂静无声；突然的曲调变化要像折线一样有棱角，婉转的曲调变化要像曲线那样流畅而无痕迹；声音的连续进行要很连贯，像一条线串成的珍珠一样。师乙自称"贱工"，大概是奴隶出身的乐师，他有着渊博的歌唱知识。无论对歌唱的气息运用、行腔、吐字，还是感情抒发均有精辟的阐述。从师乙这一段对声乐艺术理论和表现方法的论述，可见2000年以前的春秋时期歌唱艺术的发展程度和较高的审美标准。

二是对"抗""坠"之声的论述。对于"抗""坠"之翻译，有人完全理解为是古代声乐技巧的专用名词。把春秋战国的歌唱理论提得很高。即认为：抗坠之音是指歌唱者在发声时对"声音"与"气息"状态的内在的感觉，实际是指横膈膜上、下活动的意思。"抗"指的是一种在气息支持的作用下，歌唱时必须建立的、人为的、有意识的声音向上的趋势，是歌唱气息支持与保持的状态。"坠"是歌唱发声时，气息下沉压迫横膈膜有"如坠"之感，这就是歌唱支持的"根"，其位置就是民族声乐所说的"丹田"。如果歌唱有了"抗坠"之感(当今声乐认为的"对抗"状态)，声音就有了深度，这样才能竖得起来，才能圆润通畅，有穿透力和放射性。

(三)对歌唱音域的要求

《韩非子·外储说》载："夫教歌者，使先呼(长音)而诎之。其声乃清徵者，乃教之。一曰，教

① 商声是古老的民间歌曲的遗声。"正直而静"，《史记·乐书》中"静"作"清"。

② 齐声与商代的声音一脉相承。

③ "抗"应为"亢"，亢声而歌，当是慷慨激昂。

④ 也可以说是声音向高音进行时。

歌者先揆以法,疾呼中宫,徐呼中徵,疾不中宫,徐不中徵,不可谓教。"法家韩非子(前280—前233年)常引用故事和日常所见的事情来说明他的政治观点,上面这段话就是他提到的当时声乐教学中鉴别初学者音域的一种方法。大意是说,教歌的人首先使学习者试试发声,先长音练习,后短音练习,然后向他提出比较难的要求,如他的音域能达到12度(宫—徵—清徵),就可以教他。又提出教歌者要先看看他的歌唱方法,是否符合正确的发声方法。在宫的中音区(宫—清宫)进行快速练习,在徵的中音区(徵—清徵)进行慢速练习,如果这两个练习达不到要求,就不可以教。

(四)对歌唱中调式调性变化的描述

《战国策·燕策三》载:"……遂发。太子及宾客知其事者,皆白衣冠以送之。至易水上,既祖,取道;高渐离击筑,荆轲和而歌。为变徵之声,士皆垂泪涕泣。又前而为歌,曰:'风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还!'复为慷慨羽声,士皆瞋目,发尽上指冠。于是荆轲遂就车而去,终已不顾。"燕国是北方大国。《战国策》记载了这一段荆轲刺秦王的故事,描述了荆轲临行前燕太子送于易水之畔,高渐离击筑,荆轲和而歌的动人场面。这段文字对音乐的描写十分出色,它为荆轲的诀别场面增添了压抑的情绪和悲壮的气氛。荆轲所唱歌曲先"为变徵之声","复为慷慨羽声",无论解释成是调式的变化,还是调性的转换(变徵声的调式转为羽声的调式,向上小三度转调),或是调式中运用变化音,都在一定程度上证明战国时期,声乐在表现手法上已具有较高的水平和与情感对应的复杂性。

(五)对高标准艺术歌曲的论述

"引商刻羽"是楚国人宋玉对高标准艺术歌曲的表述。《楚辞》中"宋玉对楚王问"中载:"客有郢中者,其始曰《下里》、《巴人》,国中属而和者数千人;其为《阳阿》、《薤露》,国中属而和者数百人;其为《阳春》、《白雪》,国中属而和才不过数十人;引商刻羽,杂以流徵,国中属而和者不过数人而已,是曲弥高者,其和弥寡……"[①]大意是:有人在郢都唱歌,开始唱的歌曲是《下里》、《巴人》,能跟着唱的人有几千人。再唱《阳阿》、《薤露》时,能跟着唱的有几百人;再唱《阳春》、《白雪》时,能跟着唱的只有几十人;当演唱更高的艺术歌曲时,能跟着唱的不过几人而已,这说明了曲高而和寡。

宋玉是战国后期楚国的一位文学家。相传是屈原的学生,在楚襄王时作过文学侍人。楚襄王在位时,楚国势力日趋衰弱,宋玉对当时的社会政治有所批评,把持朝政的贵族势力就排挤他,在楚襄王面前告他的状。有一回,襄王问宋玉:先生,你的行为有什么不检点的地方吧,为什么许多人说你不好呢?宋玉答道:是的,确有此事,请大王原谅,让我把话说完。接着他用演唱艺术中曲高和寡的道理比喻说明了自己与众臣的关系。

对"引商刻羽"的解释已有多种:有王光祈"为商羽角徵四音的清音"之说,即理解为四个高半音的变化音[②];有夏野"刻羽"为低半音的对王氏稍作改动的解释;有杨荫浏的曲调音高复杂变化的解释[③];有席臻贯、朱传迪视为转调概念理解。即因强调五声之外的清角和流徵,使商羽二音互易,达到调式转换。笔者理解为调式的变化音。"引"可释为引申,乃伸长之意;"刻"可解为刻短,乃缩短之意。中国古代以长度计算音高,长低短高,可能"引商"是比商低半音的变化音(若宫

① 出自〔西汉〕刘向的《新序·杂事第一》,商务印书馆《四部丛刊》本。

② 王光祈:《中国音乐史》,广西师范大学出版社2005年版,第15页。

③ 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(上册),人民音乐出版社1981年版,第74页。

等于C,引商等于^{b}D);“刻羽”是比羽高半音的变化音(若宫等于C,清羽等于$^{\#}$A)。郑祖襄据汉代刘向《新序》指出原始文献可能是“引商刻角”,丁承运认为“刻羽”“刻角”二者可以互补①。

若上论成立的话,宋玉不但说明了“曲高和寡”的理论,也使我们看到当时演唱中已有“引商”“刻羽”“流徵”(比徵高半音的吟音),变化音的高超已达到了惊人艺术高度的歌唱水平和音准概念。有的学者认为“引商刻角,杂以流徵”的时代不会晚于西汉②。

二、演奏理论

春秋战国时期,器乐演奏的发展达到相当的高度。演奏的情感投入、技术与艺术的辩证关系,即所谓的“心器相应”,是此期器乐表演者十分关注的问题,也是这一时期音乐表演美学的重大成果之一。

(一)循循善诱的原则

孔子有一段学琴的故事说明我国古代器乐的教学理念。《史记·孔子史家》介绍孔子跟师襄③学琴曲《文王操》,除孔子对自己学琴的严格和对高标准学习目标的追求外,师襄在教学中循循善诱的教学方式,也是孔子能“得其人”“得其类”的重要因素。孔子学琴从“习其曲”(练习曲调)、“得其数”(解决演奏中的技术问题)、“得其意”(领会内容),直到“得其人”(获得二度创造出音乐形象)、“得其类”(形成表演的艺术个性)。每一步师襄均说“可以益矣”,并非阻止孔子的继续深入,而是一种诱导深入的教学方法。孔子从习其曲始,不断提升要求:得其数、得其志、得其人、得其类,逐步深入,直到好像看到文王的形象一般。说明早在春秋时期,我国的器乐教学已经积累了一定的教学方法,确立了一定的教学目标。

(二)“心器相应”的原则

“心器相应”的原则就是在器乐演奏中要达到“内得于心,外应于器”的内容与表现一致的原则。《列子·汤问》载,师文④在向师襄学琴时,态度非常严肃,据说他学琴“三年不成章(完整的作品)”。师襄误认为他笨拙,让他回家。师文却讲了一段富有哲理的话:“文非弦之不能钩(古琴指法),非章之不能成。文所成者不在弦,所志者不在声。内不得于心,外不应于器(乐器),故不敢发手而动弦。”这是一段极其精彩的关于器乐演奏的记述,说明演奏应表达特定的思想感情,而且要有内心的充分酝酿。师文关于“内得于心,外应于器”的表述已成为我国古代器乐演奏的一项重要美学原则。成语“得心应手”便由此而得。有人将“心”“器”看做是中国古代对器乐演奏艺术标准和技术标准的辩证关系。“心”就是表演者的音乐思想,是内在的艺术精神,它包含了演奏者的内心情感、艺术修养和音乐内容;“器”就是“应手”,是演奏者的外在操作系统,它主要是指演奏者的演奏技巧和技能。

---

① 郑祖襄认为是“引商刻角”,见郑祖襄:“关于‘引商刻羽,杂以流徵’的史料问题”,《中国音乐学》1996年第2期,第18页;丁承运认为二者互补,见丁承运:“‘引商刻羽,杂以流徵’研究”,《中国音乐史第十届年会论文》。

② 郑祖襄:“关于‘引商刻羽,杂以流徵’的史料问题”,《中国音乐学》1996年第2期,第18页。

③ 〔清〕梁玉绳《汉书古今人表考》载,春秋时期名字叫襄的乐师有两个人,一位是鲁国的师襄,他以击磬为职业,然而也会弹琴,后来在鲁国乐官四散的时候跑到海边谋生;另一位是卫国的师襄,孔子适卫时曾跟他学过弹琴。

④ 我国春秋时期郑国的一位杰出的音乐大师。

第十五节　音乐思想与音乐文献

一、礼乐时期的音乐思想

(一)百家争鸣的音乐思想

春秋战国时期是我国古代社会处于动荡的变革时期。在此期间,各种思想空前活跃,形成百家争鸣的学术繁荣局面。作为各阶级代言人的先秦诸子,以各自的思想学说著书立说,授徒讲学,形成许多不同的学派。概括起来,主要有儒、墨、道、法、名、阴阳、纵横、杂、农、小说等十家。音乐的社会作用是百家争鸣中相当重要的一个内容。这一时期的音乐思想,主要代表派别有三家:儒家、老庄(汉后称道家)和墨家,对音乐表现为“倡乐”和“非乐”两种态度。春秋战国时期的百家争鸣,促成了先秦学术文化的空前繁荣,这是中国古代文化史上光辉灿烂的一页,在我国音乐发展史上也占有重要的地位。对于其后2000多年封建社会音乐文化的发展有着广泛而深刻的影响,是一份值得加以探讨的音乐美学理论的重要遗产。

1. 儒家的音乐思想

儒家学派是音乐思想百家争鸣的“倡乐”派,积极地肯定音乐的社会功能,积极提倡把音乐作为一种维护统治的工具。由于当时政治思想的多样性和复杂性,儒家内部各派的观点也不尽相同。一是孔子的音乐思想:儒家学派的创始人孔子(前551—前479年)充分肯定音乐对于建立正常秩序、改造社会风气的作用。孔子所说“乐云乐云,钟鼓云乎哉”及“移风易俗,莫善于乐”,强调了音乐具有能够改变人的风俗和行为习惯等的社会功能,将礼乐归入“政之大节”。孔子的音乐思想具有保守倾向,归根结底是为了维护奴隶制度,但他的一生中提倡音乐的言行是贯串始终的。孔子主张从伦理道德教育出发从事礼乐活动的音乐思想,对后世的影响持久而广泛。其音乐思想的核心是“仁”①;评价音乐的标准是“尽善尽美”②;音乐审美的态度是“思无邪”,“乐而不淫、哀而不伤”的“和”(中庸);音乐的社会功能是观风俗,知盛衰,陶冶人的性情,使人的关系中庸和谐;音乐的美学观念是用“感于物而动”的比兴手法引出内心感情,并用音乐表达出来;对不同的音乐要求是爱、憎、喜、怨分明;提倡雅乐、古乐,反对郑声和新乐。孔子的这些思想几千年来一直被儒家推崇和遵循。二是孟子的音乐思想:孟子,名轲(前372—前289年),是战国时期儒家学派的重要代表人物。他政治上提出“民贵君轻”,音乐上提倡“王与民同乐”,认为这样才能达到“王天下”的目的。他还高度评价音乐的作用,认为“仁言不如仁声之入人深也”(《孟子·尽心章句上》)。孟子的音乐思想受约于“仁政”理论与“性善”论。音乐的内容应具有伦理道德属性的“仁”“义”,对音乐美的认识是“充实之谓美”,对音乐社会观的认识是“今之乐,由古之乐”。三是荀子的音乐思想:荀子,字卿,又称孙卿(前313—前238年),是战国后期儒家学派的著名代表人物,也是先秦学术思想的集大成者,有综合百家的倾向。所著音乐美学论著《乐论》,对后世音乐有重大影响。对于儒家音乐思想有系统的总结性的意义。《乐论》论述了音乐与政治的密切关

① 《礼记中庸》曰:“仁者人也,亲亲为大。”孔子所谓的“仁”是亲善、友爱和爱人,它包括恭、宽、信、敏、惠、智、勇、忠、恕、孝、弟等内容。

② 孔子所言之“尽善”是指思想或内容而言,“尽美”是指艺术性或音乐形式而言。

系，指出音乐可以感化人心。荀子说："夫乐者，乐也，人情之所必不免也。故人不能无乐。"荀子对墨子的"非乐"观点进行了针锋相对的批评，他说："墨子之非乐也，则使天下乱；墨子之节用也，则使天下贫。"

2. 老庄的音乐思想

春秋战国的音乐思想中，与儒家主要对立的是非乐的老庄学派。汉初时，老庄学派吸收儒、墨、阴阳、名、法各家思想的长处而创立了道家①。老子是老庄学派的代表人物，是春秋时期的哲学家。他的主要著作为5000字的《道德经》，又称为《老子》，是后来建立道家思想学派的奠基之作。老子，字聃（约前580—前500年），他的政治理想是"小国寡民"，也就是"邻国相望，鸡犬之声相闻，民至老死不相往来"，提出了"道法自然"、"无为"的主张。在音乐思想上也和儒家对立，否定人为的音乐，走向虚无主义的极端。认为"五色令人目盲，五音令人耳聋""乐与饵，过客止"。他的音乐观乃是"大音希声"，认为最美的音乐是一种自然的、无声的境界。所谓"大音希声、大象无形、道隐无名"，一方面体现了神秘主义思想，一方面也表现了对音乐精神层面的追求。老子音乐思想的哲学基础是"顺应自然"，认为"希声"是声音的自然本性，是最美的，是人的听觉难以把握的，从而取消了以听觉而存在的音乐审美。老子的音乐思想因否定"侈乐"而走上了极端，但老子的辩证思维对后世音乐思想强调精神修养方面大有启示，也对音乐分析、音乐创作等方面影响颇多。这种强调精神修养的音乐思想，虽然包含了一定朴素的辩证法因素，却有着较浓厚的神秘色彩。庄子是老庄学派的另一个代表人物，名周（约前369—前286年），战国时期的哲学家。他著有《庄子》一书，今存33篇。庄子主张"清静无为"，他否定人为造作的音乐，他把音乐分为"天籁"、"地籁"和"人籁"三类，而且认为只有"天籁"才是自发和内在的。"听之不闻其声，视之不见其形，充满天地，苞裹六极"，是一种自然、神化的音乐。庄子在音乐审美观点上提倡自然天成、反对人工雕琢，有其崇尚自然、朴素的一面，但他排斥审美中的感性体验，否定人的主观作用，把音乐看得神秘化，有一定的消极影响。

3. 墨家的音乐思想

墨子，名翟（约前468—前376年），鲁国人。他从"兼爱"的主张出发，提出非乐的观点。其阐述否定音乐的理论主要在其《非乐》篇中。《非乐》原有上、中、下三篇，中、下两篇在宋以前佚，现存上篇。墨子认为音乐"上考之不中圣王之事，下度之不中万民之利"，"废大人之听治，贱人之从事"，对上不能治天下之乱，又不能抵御敌人入侵，王公贵族爱好音乐，就定会"厚措敛乎万民"，搜刮民脂民膏来置办乐器，费时耗民，是有害无益的活动。"撞巨钟，击鸣鼓，弹琴瑟，吹竽笙而扬干戚，民衣食之财，将安可得乎？即我以为未必然也。"音乐解决不了百姓的"三患"，即"饥者不得食，寒者不得衣，劳者不得息"，反而极大地加重人民的痛苦和灾难。墨翟反对上下悬殊，反对建立在"下不堪其苦"基础上的"上不厌其乐"的享受。这种同情下层劳动人民的思想有一定的进步意义。墨翟代表了当时小生产者和劳动者的利益，从政治和生产出发，反对一切音乐活动，完全否定了音乐对社会生活所起的积极作用，脱离实际、形而上学，实质上是从狭隘的功利主义观点看待音乐。墨家学派理论在当时社会上影响不大，封建制度确立后绝传。

（二）汉代董仲舒的音乐思想

汉承秦制，政权集中在中央，音乐思想和其他学术领域一样，也强调统一，提倡"德音""和乐"和"独尊儒术"。因而，儒家的音乐思想便是汉代封建统治阶级的基本思想，继续得到"独尊"的地

① 任继愈："道家与道教"，《文史知识》1987年第5期。

位。这一时期儒家的复古思想是主要潮流,它重视提倡雅乐而轻视民间音乐。但对生活在下层的人民音乐生活影响并不大,因为雅乐主要是在宫廷中,比较独立于社会音乐生活。

董仲舒(公元前179—前104年)是汉武帝时的大哲学家,他以儒家的宗法思想为中心,结合阴阳五行之说,建立起一套为封建社会制度服务的神学体系。为汉王朝提供长治久安的统治理论,故其音乐美学思想突出地强调发挥音乐的教化作用,宣扬"子孙长久安宁数百岁,此皆礼乐教化之功也"。董仲舒建立其思想体系的目的,是为王权神授说提供理论依据,故其音乐美学思想突出地强调"作乐以奉天",强调用音乐去歌颂"新君",为巩固"新君"的统一服务,宣扬"作乐者,必反天下之所始乐于已以为本"。其音乐美学思想是他思想体系的有机组成部分。他认为"春秋大一统者,天地之常经,古今之通谊也。今师异道,人异论,百家殊方,指意不义,是以上亡以持一统"。他还提出"天不变,道亦不变"的形而上学的重复儒家学派的主张,因而强调统治者善政,"不服以恶服人"。董仲舒认为对于广大群众要强调乐教。"乐者,所以变民风,化民俗也"。他认为音乐是"发于和而本于情",容易被人所接受。音乐的美都包含了一定的政治内容,因此,统治者应该根据自己的政治需要来制作音乐,利用音乐为其统治服务,这一点是董仲舒对儒家音乐思想的一点补充。

董仲舒的论乐文字不多,所论又集中于音乐的社会功用与文质的关系,故其音乐美学思想并不丰富。其具体论述强调把音乐作为改朝换代、建立和巩固封建统治的工具与手段,且颇多神秘色彩与牵强附会之处(如关于"自然之罚"、"自然之赏",关于五音与五行的关系等)。董仲舒音乐美学思想的贡献有以下三点:一是总结历代兴亡经验教训,尤其是秦王朝覆亡的教训,突出地强调礼乐是治国的必由之路,明确地提出"礼乐教化之功也"的命题。与秦王朝严刑酷法、灭绝文化的做法相比;与法家的代表人物商、韩"以吏为师",剥夺人民享受音乐娱乐的权利的主张相比,是一个历史的进步。董仲舒充分地肯定了礼乐对治国、对长治久安的巨大意义,作出了更适合时代需要的回答,这又是一个具有重大历史意义的贡献。二是强调音乐是"人心之动",必须"盈于内"才能"动发于外",这是音乐的主体性原则。强调"天下未遍合和,王者不虚作乐",必须天下大治,人心和乐,才能作乐,这无疑是对王者的约束,有利于人民,蕴涵一定的重民思想与人道精神,这是董仲舒音乐美学思想中进步的一面。三是既强调文质相互依存,不可或缺,认为"文质偏行,不得有我尔之名",又认为文质须有先后之分,主张"先质而后文",其文质观辨证而全面,是对前人思想的一大发展。

二、礼乐时期的主要音乐文献

中国音乐的礼乐历程,随着社会的发展和经济的进一步繁荣,音乐文化获得了较大的发展,其重要标志是音乐文献逐渐增多,这一时期的音乐著作主要集中在《吕氏春秋》、《乐记》、《史记》和《前汉书·艺文志》之中。

(一)《吕氏春秋》

《吕氏春秋》共26卷。由秦相吕不韦的门客集体编撰。此文献后收入《汉书·艺文志》之中。《吕氏春秋》保存了许多先秦的亡书遗说,像《本味篇》所载伊尹以至味说汤,鲁迅先生曾指出这就是汉志小说家著录的《伊尹说》,是我国现存的最早的小说之一。《吕氏春秋》采取了先秦各家学说,包罗了儒家、法家、道家、墨家、农家、兵家等学派的思想,全书的结构——八览、六论、十二纪,共160篇,是研究先秦各派学说的重要材料。

《吕氏春秋·序意篇》这样写道:"维秦八年,岁在涒滩,秋甲子朔,朔之日,良人请问十二纪……"再考之吕不韦于秦王(政)十年(前237年)免相,则成书时间应该是公元前239年。这以

后，紧跟着就是逐客、焚书、坑儒，先秦时期学术上的百家争鸣的盛况于焉告终。因此，这部容纳了诸家学说的书，实际上起到了先秦诸子的殿军意义。

(二)《乐记》

具体内容见第十六节。

(三)《史记》

《史记》原名《太史公书》，西汉史学家司马迁(前 145—前 86 年)撰，共 130 篇。它是我国第一部纪传体通史巨著。大约在汉武帝太初元年至征和二年间(前 104—前 91 年)撰成。司马迁职居史官，他据《左氏春秋》、《国语》、《世本》、《战国策》、《楚汉春秋》及诸子百家之书等古代文献和采访资料，记载了上至黄帝下至汉武帝长达 3000 年左右的历史。《史记》中的《乐书》和《律书》记载了当时的乐律理论和音乐现象，为中国音乐史和乐律学史留下了重要的史料。这种分《乐书》和《律书》专篇论述音乐的范例为后来史家建立了典范。

(四)《前汉书·艺文志》

关于音乐的专著，这时候已出现不少。《前汉书·艺文志》所载书名就有“乐六家，百六十五篇”“歌诗二十八家，三百一十四篇”等 481 篇著作。其中有理论的著作，有关于古琴的不同流派的著作，有关于古代歌曲的著作，有关于当时民歌的著作，也有歌曲作品的著作。这些著作，今虽都已不见，但从篇目亦可窥其时音乐文献之丰富。也可设想，这些著作的内容，或多或少，散留在其时和其后的音乐或其他著作之中。

第十六节 乐 记

《乐记》是我国最早的一部系统总结了先秦儒家音乐美学思想的理论著作。它奠定了我国封建社会音乐美学原理和音乐创作方法的基石，对 2000 多年来古代音乐的发展有着深刻的影响。《乐记》旧传有 23 篇，现存其前 11 篇，同时保存在《礼记·卷十一》和《史记·乐书第二》中。篇目有“乐本篇”、“乐论篇”、“乐礼篇”、“乐施篇”、“乐情篇”、“乐言篇”、“乐象篇”、“乐化篇”、“魏文侯篇”、“宾牟贾篇”和“师乙篇”。后 12 篇已失传，是关于音乐创作、演奏、乐律和乐器等技术方面的研究文字。

一、作者与成书年代

《乐记》的作者和成书年代历来有分歧。郭沫若认为《乐记》的作者是孔子的再传弟子公孙尼子[①]。《汉书·艺文志》载：“河刘献王好儒，与毛生等共采《周官》及诸子言乐事者以作《乐记》”，班固认为《乐记》可能是汉武帝时河刘献王刘德所作。《汉书·艺文志》又载：“刘向校书，得《乐记》二十三篇”，这里班固认为《乐记》可能是汉刘向、刘歆父子校先秦古籍所得。《乐记》成于西汉，其思想资料来源于先秦诸子百家言乐事者的观点[②]已被多人接受。

① 郭沫若：《公孙尼子及其音乐论著》。

② 修海林：“‘乐记’学术讨论会简述”，《音乐研究》1985 年第 3 期，第 112 页。

二、"感于物而动"的命题

现存《乐记》接触到音乐社会学中的"乐"的根源，主张"物"动"心"感，即认为音乐艺术是主观受到客观影响后产生的意识形态。这无疑是属于原始唯物观点反映论，某些论点还带着一些原始的辩证观点。有关这一问题的文字主要在《乐本篇》第一章的前二段和第二章，《乐施篇》的第三章，以及《宾牵贾篇》。

《乐记》反对把音乐单纯作为奢侈品或消遣物，也反对根本否认音乐存在的观点。认为音乐是客观世界的主观反映。《乐记》开始就说："凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声，声相应故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。""凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之者。"大意是自然人声不同于乐音，个别乐音不同于构成整体的曲调。这段话提出了(音乐)"感于物而动"(即动静说)的哲学命题，即"乐"是人静态的心受了外界事物的影响，激动起来，便产生了一定的思想感情，然后用一定规律组成的声音和舞蹈动作去把它形象地再现出来。正因为如此，作者进一步论证了音乐的内容要有真实的根据，具有深刻的认识意义，即"乐者，象成者也"(音乐是反映已经完成的事物的)，音乐是不能矫揉造作的，弄虚作假的，它要反映真实的思想感情，即"唯乐不可以为伪"，充分肯定了音乐对现实的反映。

三、"乐与政通"的观点

"乐与政通"已接触到音乐社会学中的"乐"的作用，乐附属于礼，它既是礼的外在符号，也是社会的教育工具；它既与"礼""政""刑"并列，也是"礼""政""刑"的奴隶。关于这一问题的文字主要在《乐本篇》第一章的末段，第三章第六段以后，《乐论篇》的第一、二章，《乐施篇》的第二、三章，《乐言篇》的第一、二章，《乐象篇》的第五章，以及《乐化篇》的第一、三、四章。

《乐记》认为音乐必然表现社会的政治，为政治服务。它提出："是故治世之音安，以乐其政和；乱世之音怨，以怒其政乖；亡国之音哀，以思其民困，声音之道，与政通矣。"就是说音乐与政治是相通的。所以太平时代的音乐一定充满着安乐，政治也必然修明、和美；祸乱频繁时代的音乐一定充满着怨恨，政治必然倒行逆施；国家将亡时音乐一定充满悲哀，民生必然困苦不堪。《乐记》认为，音乐作为人们思想感情的语言，它会与欣赏者内心的感情发生共鸣，所以有什么样的音乐，人们听了就有什么样的感受，就会产生什么样的行为，从而对现实政治也会产生批判或赞扬的态度。在这个问题上，《乐记》肯定了孔子重视音乐社会教育作用的观点，强调音乐对人们心灵的巨大感染力量，认为"礼、乐、刑、政"都是巩固统治的工具，它们各自有其不同的作用。

现存《乐记》也接触到音乐社会学中的音乐阶级论的问题。其代表性的论点是"君子以好善，小人以听过"。这当然是为统治阶级服务的理论观点，但它正符合于当时社会的历史要求。有关这一问题的文字主要在《乐本篇》的第三章和《乐象篇》第二章的最后部分，同时零星散见于其他篇章之中。

四、"乐"的生成过程

《乐记》在我国音乐思想史上第一次正面提出并解答了音乐的本源问题。"生而静，感而动"是从人性论、认识论的角度从深层次上探讨了音乐本源问题，清楚地阐明了音乐的产生过程：物质→心动→情现→乐生。这八个字是对音乐实践和形成过程在理论上的概括，重视了人心在"乐"形成过程中的重要作用，由"说之""言之"，进入"长言之""咏叹之"，再进入"手之舞之、足之

蹈之”的发展步骤。有关这一问题只在《乐象篇》的第三章和《师乙篇》的末段提到。

五、“乐”的表现特征

《乐记》从三个方面论述了音乐的表现特征。一是“乐”在材料上的特征。《乐记》认为“声者，乐之象也”，“乐者，音之所有生也”这是说音乐是以声为表现材料的，音乐是由音的组合而产生的，是声音的艺术。二是“乐”在情感上的特征。《乐记》认为“乐者，心之动也”，“情动于中，故形于声”，是说音乐是心灵的艺术、感情的艺术，它抓住了音乐的表现对象和内在方面的特征。它认为“乐也者，其感人深也”，“乐者，情之不可变者也”。这是说音乐最能表现人的感情，是情感的直接反映，音乐与感情的关系比其他艺术更密切，更直接，比其他艺术更能打动人心，更能激起感情上的共鸣，任何艺术都不可替代。三是“乐”在形式上的特征：《乐记》阐明了“乐”的形式特征是歌、舞、乐的综合艺术；“音”是音乐音响规律的音高组织形式；声是自然形态声音。“声”“音”“乐”三者既有区别，也有联系。“声”、“音”、“乐”三者不可混同，“乐”是由“音”组成的，“音”是由“声”变化而来的，三者又密切相关，所以审“声”才能知“音”，审“音”才能知“乐”，不知“声”者不可与言“音”，不知“音”者不可与言“乐”。“声”“音”“乐”三者既有区别又有联系。这是中国音乐思想史上的科学创见，有辩证法的因素。

六、“乐”的评价标准

《乐记》从道德观点出发，认为对“乐”评价标准应该以“善”为准则。它提倡“德音”“和乐”，反对“溺音”“淫乐”。这原是从社会功能出发的审美观念，无可厚非；可是进而把“和乐”推崇到至高无上“与天地同和”，再进而说成“天人感应”，就堕入形而上的玄学泥坑了。[①] 有关这一部分的理论约占现存《乐记》原文的一半左右，其中真伪掺杂，心物[②]交融，须仔细研究区分。这方面的文字主要集中在《乐本篇》的第三章四、五段，《乐论篇》的第三、四章，《乐礼篇》整篇，《乐言篇》的第三章，《乐象篇》的第一、二、四章，《乐情篇》整篇，《乐化篇》的第二章，以及《魏文侯篇》和《师乙篇》之中。

《乐记》有四个方面的音乐评价标准：一是音乐作品评价标准。“德成而上，艺成而下”是《乐记》提出的衡量音乐作品的标准，“德”是指政治、思想、精神等内容方面的标准，“艺”是指音乐技能、表现、形式等方面的标准。它明确指出了音乐的形式美“文采节奏”和音乐内容的关系，即形式服从内容。“乐者，德之华也”[③]，说明道德要被人们普遍接受，必须通过美的音乐形式把它表现出来，这种形式如艳容与芬芳的花朵一样，受人喜爱，所以音乐在“德成而上”的基础上，必须要有艺术性。二是音乐艺术和谐性的评价标准。《乐记》在论及音乐创作的原理时说道：“故乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合成文。”所谓“一”是指一个中和之音，即宫音。就是说创作音乐就是审察选择一个中音作为基础(宫音)，用来规定不同乐音的和谐关系；又通过不同乐器，不同手法，达到“一与众”的统一。它说明了乐曲不是单音的重复，也不是众音相杂之奏，而是众音在统一构思下形成的和谐整体。它重视了艺术的和谐性。三是音乐与表现形式德、溺关系上的评价标准。《乐记》认为德音在形式上是“皆安其位而不相夺”(即乐言的稳定性强，而倾向性弱)；在

---

① 如果从物理自然的角度理解“天”，音乐的基础确与自然的物理现象“泛音列”不可分割，那么《乐记》的“与天地同和”和“天人感应”的说法就无可非议了。

② 唯心唯物的简称。

③ 华——花，音乐是道德开出的花朵。

内容上应表现"平和之德",曲调协和而宽广。溺音是《乐记》反对的,溺音即乐音进进退退,比较杂,"乐而不安"。对君子来说千万不要接受这种音乐。溺声乃国家灭亡之声。四是对音乐的欣赏态度,"道、欲"关系的评价标准。《乐记》认为欣赏音乐的态度有"道与欲"两种关系。所谓"道与欲"的关系指的是满足人的欲望还是修养人性。"乐与欲"的关系是:为了满足欲望就不能真正快乐。"君子乐得其道,小人乐得其欲"把道与欲二者对立起来。《乐记》主张"以道治欲",而不应"以欲忘道"。

七、"乐"的社会功能

(一)教化功能

《乐记》认为音乐是治理国家不可缺少的手段,所谓"先王立乐之方",即:"乐在宗庙之中,君臣上下同听之,则莫不和敬;在族长乡里之中,长幼同听之,则莫不和顺;在闺门之内,父子兄弟同听之,则莫不和亲。"利用音乐的美感作用,端正社会风气,使整个社会达到和谐一致,这就是先王制定音乐的目的。这与《周礼》所云:"以乐教和而民不乖"的乐教宗旨一脉相承。

(二)政治功能

《乐记》指出"乐者,天地之和也;礼者,天地之序也。""大乐与天地同和,大礼与天地同节""大乐必易,大礼必简""乐者为同,礼者为异"。以礼、乐的互相配合作为实行阶级统治的基础,"礼乐刑政,四达而不悖,则王道备矣"。把音乐与道德、法律、政治同等看待。它对"乐"在国家上层建筑中的作用,给予了高度的重视。

(三)育民功能

《乐记》非常强调音乐的伦理教育作用,认为"是故先王之制礼乐也,非以极口腹耳目之欲也,将以教民平好恶,而返人道之正",指出音乐必须接受政治、伦理道德的制约。这种适应统治阶级文治武功需要而形成的音乐观,在当时形势下,无疑能产生一定的积极作用。

(四)娱悦功能

《乐记》反复强调"夫乐者,乐也,人情之所不能免也",认为音乐应该使人产生娱悦的感受,是人类生活所不可缺少的。而且要运用音乐的美感来达到感染人、教育人的目的,所谓"足以感动人之善心而已矣"。

(五)伦理功能

《乐记》认为"乐者,通伦理者也。是故知声而不知音者,禽兽是也。知音而不知乐者,众庶是也。惟君子为能知乐",认为只有合乎其提倡的伦理道德的音乐,才是美的音乐,因此崇尚雅乐,排斥俗乐,对古代音乐文化的发展产生一定的消极影响。

《乐记》是我国古代光辉的音乐思想论著,是先秦儒学音乐美学思想集大成的著作,它对音乐所作系统而深刻的论述,不仅在中国,也在世界音乐思想史上占有突出重要的地位。《乐记》中极为丰富的古代美学思想值得后人不断深入研究①。

---

① 第十六节所引《乐记》内容均来源于人民音乐出版社 1982 年版的吉联抗译注的《乐记》。

第十七节　曾侯乙墓乐器

一、曾侯乙墓概况

1978 年在湖北随县城郊的擂鼓墩曾侯乙墓中出土了大量乐器。曾国是楚国的国中之国。城濮之战时，晋国大夫繁枝对晋文公说："汉阳诸姬，楚实尽之。"汉东姬姓国中最大的是随国，春秋之世，它还存在，但到战国时就不知下落了。从随县墓出土的曾侯乙铜器铭文，可以得出结论，"随"同时也叫"曾"①。曾侯乙墓中随葬的众多乐器构成了一座巨大的地下音乐厅，其宏大的规模令人惊叹不已，这是一次轰动世界的音乐考古重大发现。

二、曾侯乐器

曾侯乙墓共出土 7000 多件文物。在青铜时代，精美的铜器比比皆是。墓葬中最有学术价值的是 124 件乐器，编钟 65 个、编磬 32 个、十弦琴 1 件、五弦琴 1 件、二十五弦瑟 12 件、鼓 4 件、篪 2 件、排箫 2 件、笙 5 件。乐器中最显著的是曾侯乙编钟，它显示了战国初年音律科学和铸造技术的辉煌成就。随葬乐器集中在大墓的中室和东室。中室几乎成了演奏厅，全套钟、磬架安排了三面，恰如典籍所载"诸侯轩悬"的规格。中室的乐器除钟、磬之外，还有不同形制的鼓（其中建鼓一具，在古代墓葬中属首次发现），以及配套的琴、瑟、篪、笙等弹拨和吹奏乐器。酒器放置在中室的东墙下，正对钟、磬架所构成的空间，这可能就是墓主生前宴享宾客之所。东室出土了以琴瑟为主的轻型乐器。从中室和东室不同的乐器配置，可以了解春秋战国时期大型的"钟鼓之乐"和小型的"琴瑟之乐"的不同器乐形式的组合。

三、曾侯乙编钟

全套编钟分三层完好地悬挂在钟架上，上层为钮钟，共 19 枚，中层与下层为甬钟，共 45 枚，加楚惠王赠曾侯乙的镈钟②共 65 件，总重量达 5134 斤，连钟架共重一万多斤。最大的甬钟通高 153.4 厘米，重 203.6 公斤。每个甬钟都能敲击出小三度或大三度的两个乐音。而编钟的鼓部位镌刻着该乐音的名称。钮钟有可能用于定调。下层钟的声音浑厚，令人惊心动魄，中层和上层钟的声音清脆明亮，优美悦耳。音域从大字组 C—c^4，中音区三个八度内十二个半音齐备，可构成完整的半音音阶。据多次试奏，不仅可以在旋宫转调的情况下演奏各种音阶的古代乐曲，而且还能演奏现代作品。曾侯乙编钟见图 2-25。

曾侯钟上有 2800 多字的错金铭文，详细记载了当时楚、齐、晋、周、申等国与曾国的各种律名、阶名、变化音名的对照情况，说明十二律的律名体系在不同的诸侯国之间，早在春秋时代已经存在不同的异名情况，这对我们研究先秦的乐器、乐律提供了极为宝贵的文字资料。铭文中使用

---

① 湖北省博物馆："湖北省随县战国墓出土文物"，《中国文物》第 2 期。

② 镈钟上的铭文为墓葬的断代提供了可靠依据，铭文为："佳王五十又六祀，返自西阳，楚王酓章乍曾侯乙宗彝，奠之于西阳，其永时用享。"大意是说：在楚惠王五十六年的时候，楚王熊章从西阳（湖北安陆）返回楚国，并且赶制出赠给曾侯乙的铜镈，作为丧仪的纪念，奠祭于西阳，让曾侯乙永远享用。由此推断，曾侯乙下葬的年代应在公元前 433 年或稍晚些的时候，属于战国的初期。

的乐律学术语，在科学概念上表现出相当精密的程度，如辭、少、反、大、浊、厇、角、颟、曾、穌等。近代乐理中那些大、小、增、减和八度音程的概念，我国早在 2400 多年之前已有了自己独特的表达方式。图 2-26 是曾侯甬钟上的铭文。

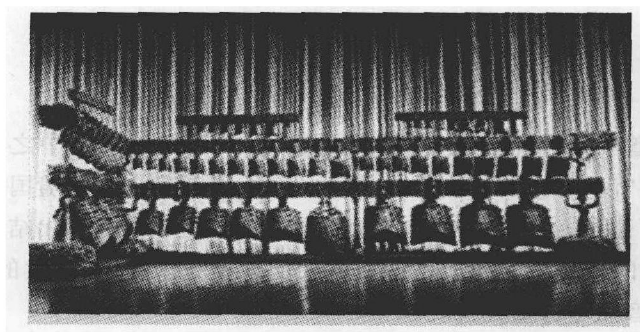


图 2-25　曾侯乙编钟

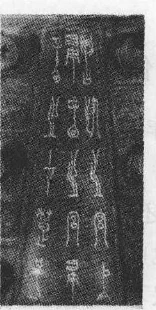



图 2-26　曾侯甬钟上的铭文

这套编钟是目前所知的件数最多、音域最广、生律方法最科学的古代民族乐器。曾侯乙墓可以当之无愧地称做一座地下音乐宝库，它是我国古代音乐文化光辉创造的见证①。

四、曾侯乙编钟音律

曾侯乙编钟上镌刻着 2800 多字的铭文，记载了每个音的宫调性质及相互间的对应关系，是传世文献中多没记载的完整而珍贵的先秦乐律学理论。除甬钟正面各有“曾侯乙乍时”五字外，全部都是乐律学的内容。它的全部乐学、律学术语，不按词组搭配的复杂情况计算，计 54 个具有独立意义的单位，其中有 2/3 以上在秦以后失传。钟铭的发现，在很大程度上再现了先秦乐律学的本来面目，有助于对传统乐律学的再认识。编钟上刻有十二律相对音高体系的名称，名称的范式强调了大三度，显现纯律三度(5∶4)关系的特征。编钟的隧部(正鼓音)和右鼓部的发音部位都有定位、定音的标音铭文。上层 19 枚钮钟，分三组排列。2、3 组钮钟的隧部(正鼓音)和右鼓部刻有按无怿均(#F 调)记写的五声阶名与八个变化音名，并有指明曾国其他五均调高的铭文。中下两层是编钟的主体，也分三组。第三套“揭钟”的隧与右鼓标记着按姑洗均(c 调)记写的阶名或音名，钟背则记有曾国与晋、楚等国律名的对应文字。由铭文可知，战国初期各诸侯国所用十二律的名称和制度并不统一，如曾国的姑洗相当于楚国的吕钟，曾国的大族相当楚国的穆钟、宗周的刺音等。不过，其基本原理仍与宗周一致。每枚钟的鼓部基音多比隧部基音高一个小三度(或大三度)音程，有人把每枚铜钟发两个基音的现象追溯到商代。有人用激光全息干涉检测技术，对编钟进行声学性能的研究，认为商代钟的隧音和鼓音关系以大二度居多，自西周晚期始，双音钟音程的小三度关系很显著，大三度也有所增加。各诸侯国和周王室律名总表见表 2-15，阶名、变化音和有关用语对照表见表 2-16。

① 黄翔鹏：“古代音乐光辉创造的见证”，原载《人民音乐》1979 年第 4 期。此处引自中国艺术研究音乐研究所编：《黄翔鹏文存》山东文艺出版社 2007 年版，第 5 页。

表 2-15　各诸侯国和周王室律名总表①

国别	曾	周	楚	晋	齐	申
B	浊割肄					
♯A≈♭B	大矣穆音	剌音	穆钟	槃钟		
A			浊穆钟			
♯G≈♭A	黄钟䣕音	䣕音(钟)	兽钟			
G			浊兽钟			
♯F≈♭G	无铎羸孠		新钟		吕音	
F			浊新钟			
E		㝵音	文王			
♯D≈♭E			浊文王			
D	妥宾		坪皇			厍则
♯C≈♭D			浊坪皇			
C	割肄宣钟		吕钟	六墉		

表 2-16　阶名、变化音名和有关用语对照表②

按"割肄"宫标音的音位			G	♭A	A	♭B	B	C	♯C	D	♭E	E	F	♯F
			现代音名											
阶名	单音词	五音阶名	客		翌			宫		商		角		
阶名	单音词	带有音域意义或律位差别专用阶名	终		鼓			巽				觖 归	龢	
阶名	与生律法有关阶名前、后缀词	下+										下角		
阶名	与生律法有关阶名前、后缀词	素(索)+						素宫		素商				
阶名	与生律法有关阶名前、后缀词	+厏						宫厏						
阶名	与生律法有关阶名前、后缀词	珈+	珈客									珈归		
阶名	已知音位而涵义待改的用语		鎛									中 鎛䶒		
变化音名	前缀词	辬+		辬翌			辬宫(♭C)		辬商(♭D)					辬客(♭G)
变化音名	后缀词	+角					客角		翌角			宫角		商角
变化音名	后缀词	+颠					客颠		翌颠			宫颠		商颠
变化音名	后缀词	+曾		宫曾		商曾					客曾		翌曾	
变化音名	后缀词	+颠下角									客颠下角(♯D)		翌颠下角(♯E)	

① "曾侯乙钟铭",中国艺术研究院音乐研究所:《中国音乐辞典》,人民音乐出版社 1984 年版,第 493 页。注:割肄,即姑洗;大矣,即太簇;䣕音,即应音;无铎,即无射;妥宾,即蕤宾;宣钟,即圜钟;厍(yi)则,即夷则。羸孠(si)、㝵(han)音、槃(pan)钟、六墉(yong)。

② "曾侯乙钟铭",《中国音乐辞典》,第 493 页。注:客即徵(zhi);翌即羽(yu);巽(xun);觖(jue);归(gui);龢即和(he)厏(you);珈(jia);鄅鎛(bibo 或 xibo);䶒(yan);辬即变(bian);颠(fu)或(bu)。

据考证,钟铭文中存在着一种与五度律迥异的音律体系,被称为颟一曾三度体系,这一体系在秦火后失传。钟铭记载了某音的上方纯律大三度(386音分)的音加“颟”字后缀。某音下方纯律大三度音加“曾”字后缀。“颟”字意为面“面颊”,“曾”表示增加。“颟”字作为后缀词构成“宫颟”、“商颟”、“徵颟”、“羽颟”。如以宫为C音,“宫颟”就是C音的上方纯律大三度E音,“商颟”即#F音,“徵颟”即B音,“羽颟”即#C音。颟还可与角相通,“宫颟”也作“宫角”,“商颟”也作“商角”。“曾”字作为后缀词构成“宫曾”、“商曾”、“徵曾”、“羽曾”。如以宫为C音,“宫曾”就是C音的下方纯律大三度A音。“商曾”即♭D音,“徵曾”即♭E音,“羽曾”即F音。加有后缀词“颟”“曾”的音名共同构成了钟名特有的“颟—曾”三度关系。其生律方法如图2-27所示①。

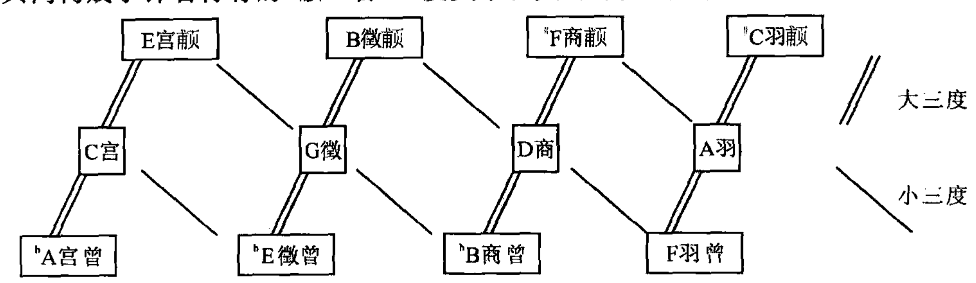


图2-27　钟律颟曾音系网

从上图可以看出,曾侯钟铭及其生律法,是在“宫、商、徵、羽”这四个按五度关系排列的基本音级上,再以“颟”与“曾”分别向上、向下生成大三度音程,构成以五度为主、以三度为辅的“宫、商、徵、羽、宫颟、商颟、徵颟、羽颟、宫曾、商曾、徵曾、羽曾”十二个基本律高及其代表的十二个基本律位的律学体制,不同于历代史志的律制记载。

曾侯乙编钟所采用的十二律位,其阶名由“四基”、“四颟”与“四曾”组成:四基是宫、商、徵、羽(相当于C、D、G、A)四个基本阶名;四辅是基本阶名上方大三度的宫颟、商颟、徵颟、羽颟(相当于E、#F、B、#C)四个带后缀词“颟”的阶名;四曾是基本阶名下方大三度的宫曾、商曾、徵曾、羽曾(相当于♭A、♭B、♭E、F)四个带后缀词“曾”的阶名。如表2-17所示。

表2-17　四基、四颟、四曾对照表

现代阶名	C	#C	D	♭E	E	F	#F	G	♭A	A	♭B	B
阶名	宫	羽颟	商	徵曾	宫颟	羽曾	商颟	徵	宫曾	羽	商曾	徵颟
四基	●		●					●		●		
四颟		●			●		●					●
四曾				●		●			●		●	

在中国传统音乐理论中,记载了“五正四偏”的音高组织关系。即“宫、徵、商、羽、角”五正声

① 图每行中各音都属一个五度律,但是各行是以沿着//斜线的纯律大三度(5:4)和沿相反的\线的纯律小三度联系起来,四个基本音名宫、徵、商、羽构成三重用法。

和“变宫、变徵、清角、闰四个偏音。钟铭中不仅有变宫、变徵，还有变商、变羽，共称“四变”，虽然加“变”的音名与传统音乐理论一样都表示低一律，但是，它们在钟铭中的律学含义与文献所载有所不同：如以 C 为宫，钟铭变宫、变徵的律学含义是“$^{\flat}$C”和“$^{\flat}$G”，而不是传统理论中的变宫“B”和变徵“$^{\#}$F”。钟铭中“B”另用“徵角”表示，“$^{\#}$F”则用“商颧”表示。表示音高关系的前缀词“浊”“清”，在钟铭和传世文献中的含义与用法亦不相同。钟铭中“浊”作为前缀词表示低一律，如姑洗为 C，浊姑洗为$^{\flat}$C(B)。而传统用法则表示低八度，如浊黄钟为黄钟的低八度等。铭文虽未见“清”字，但通过“浊”表示的意义分析，“清”表示的应该是高一律。而传统用法则表示高八度，如清黄钟为黄钟的高八度等。钟铭中“少、反、濬、大”等前后缀词均表示与同音名相对高八度或低八度的位置。例如，“少宫”、“宫反”分别比“宫”高一个八度，“少宫之反”则比“宫”高两个八度。“大”、“濬”表示低八度，“大徵”比“徵”低一个八度，“濬”表示低一至二个八度，“濬徵”为“徵”的低两个八度。这与后世(如宋代)的“少、正、反”的含义与用法基本相同。说明当时已有明确的八度概念①。

曾侯乙编钟钟铭使我们看到了先秦三分损益律之外特殊的定律方式。这种特殊的定律体系产生于数理与经验的相结合之中，横向与五度关系的“三分损益”关联，纵向直接采用三度关系的经验方式来完成，这种纵横搭配达到了相当完善的程度，甚至后世一些经过精确计算的乐律也难以与其媲美，在先秦乐律体系中具有极其重要的价值。钟铭乐律用语使人们对先秦乐律水平的认识大大超出了历代文献记载的有限的认识范围。从 2-27 图可以看出，这种定律体系形成了网状的纵横多线的生律形态，左、右、上、下各个方向都可从不同起点多次延伸成“钟律音系网”。在这个网上钟律各音均可上下左右继续生律；横向的同列各音均为 702 音分的纯五度；同名各音，每低一列相差 22 音分；斜方向跨列的大、小三度音皆为 386 音分的纯律大三度和 316 音分的纯律小三度。这说明早在 2400 年前的战国初期，先民已具有较精密的音高概念和较高的听辨能力。

第十八节　繁荣的战国音乐

春秋战国时期，150 多个诸侯国之间进行了长达 200 多年的兼并战争，为中国从奴隶制过渡到封建制的历史性转变开辟了道路。“战争对于经济发展是很重要的。”②战国时期，由于铁制工具的广泛使用，农业、手工业、商业得到迅速发展，同时促进了音乐艺术的进一步繁荣。

一、器乐的繁荣

(一)器乐的普及程度

《战国策·齐一》(卷八)：“临淄③甚富而实，其民无不吹竽，鼓瑟，击筑，弹琴……”这可能是夸张之词，但由此可以看出春秋战国时期音乐生活尤其是器乐较为普及的现象和比较丰富的事实。

---

① 崔宪：“曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究”，《人民音乐出版社》1997 年版，第 9 页。

② 马克思、恩格斯：《关于历史唯物主义的信》。

③ 当时齐国的都城(今山东淄博市东北)，有户七万，占地六十余平方公里，是战国时期的文化名城。

(二)"滥竽充数"的故事

春秋战国时期,诸侯国国君纵情享乐。战国时,各诸侯国国君都豢养了大量的女乐,乐队人数之多今天不能相比。《韩非子·内储上》载:"齐宣王使人吹竽,必三百人。南郭处士请为王吹竽,宣王说之,廪食数百人。宣王死湣王立,好一一听之,处士逃。"战国的时候,齐宣王喜欢听吹竽,每次总要让三百人组成的大乐队同时吹。当时有一位南郭先生,他根本不会吹竽,但为了进宫开开眼界,享享福,便极力吹嘘自己是个吹竽的能手,请求让他参加乐队为齐宣王演奏。宣王知道了,信以为真,十分高兴地答应了他。从这以后,每当吹竽时,南郭先生就混在乐队里充数,装模作样地作出努力吹奏的样子,但并不吹出声音,由于吹竽的人很多,他也就始终没有被发现,因而能和别人一样得到赏赐。南郭先生心里非常得意。齐宣王死后,他的儿子齐湣王作了国君。齐湣王也喜欢听吹竽,不同的是,他不爱听三百人的大齐奏,而要每个乐师单独吹给他听,不会吹竽的南郭先生,再也无法混下去了,只好偷偷地逃走。这个故事表面上说的是"滥竽充数",从深层意义上分析,似乎涉及音乐欣赏审美观念上的发展和变化。即由"以钜为美,以众为观"的巨美欣赏观念向"炫技美"的个美欣赏观念转移。

二、歌唱的普及

(一)劳动之歌

《礼记·曲礼》载春秋战国时期"引辇上高梁,……踞辕而歌",在推车过高坡时,以歌声劝力,统一推车的步伐和用力的一致性;"邻有丧,舂不相,甲有殡,不巷歌",凡遇到邻居有丧事时则停止歌唱。从停止歌声之少,可推测平时劳动歌声之多。

(二)表达意见之歌

"宋皇国夫为大宰,为平公筑台,妨于农收,子罕请俟,农功之毕,公勿许。"筑者讴曰:"泽门之皙,实兴我役。邑中之黔,实慰我心。"大意是:皇国夫为大宰,为平公建筑楼台,妨碍农忙收割,子罕请求等待农民收割已毕再施工,平公不答应。建筑者唱歌表达不满的意见,歌词是:"泽门(皇国夫居住的地点)的白皮肤的人,要我们来服劳役。城里的黑皮肤的人(指子罕),安慰了我们的心。"

《史记·孔子世家》载:"楚狂接舆歌而过孔子,曰:凤兮凤兮何德之衰!往者不可谏兮,来者犹可追也!已而已而,今之从政者殆而!"大意是:凤啊凤啊,你的德已经衰弱了,过去事无法劝你啊,未来的事你可以挽回的,已而已而(衬词),现在搞政治的人是比较危险的!

(三)讽刺之歌

《左传·宣公二年》载:"宋城,华元为植,巡功。城者讴曰:睅其目,皤其腹,弃甲而复。于思(音同腮)于思,弃甲复来。……"大意是:宋城华元值日,巡视,筑城的人歌唱:"凸出的眼珠,特大的肚子,打了败仗,弃甲而归。于思于思(衬词),弃甲而归……"用歌声讽刺打了败仗的将军华元。

(四)送别之讴

秦青、薛潭是先秦著名的民间歌唱家,具有高超的演唱技巧。《列子·汤问》载:"薛潭学讴于秦青,未穷青之技,自谓尽之,遂辞归。秦青弗止,饯行于郊衢,抚节悲歌,声振林木,响遏行云。薛潭乃谢求反,终身不敢言归。"大意是秦青曾收徒授业,薛谭就是其门徒。薛谭非常自负,自以为已经掌握了老师歌唱艺术的奥妙,便向秦青告辞回家,秦青没有挽留。临行时,

秦青送至郊外大路旁，满怀惜别之情演唱了一曲。声音响亮，情感饱满，甚至连远处的树木都瑟瑟作响，天上飘荡着的白云都停留下来。薛谭也被老师的歌声所打动，并深感自己的不足，再三恳求继续学习。这便是后世典故中"振林""遏云"之来源。春秋战国时期每当送别均有唱歌。

(五)乞讨之歌

传说韩娥是战国时代的民间歌唱家。她歌唱技艺超绝、声音圆润，吐字清楚，善于表达真实而丰富的感情，听者无不感动。有一次，韩娥到齐国去，路上断了粮。走到雍门一带卖唱求食，听的人非常多。等她走了以后，人们都觉得她那优美的歌声还在房梁间回荡，所谓"余音绕梁，三日不绝"。韩娥路过一家旅店时，有人欺负她，她感到一阵委屈，便拖长声音哀哭起来，"一里老幼悲啼涕泣"。韩娥离开旅店走了，但哀怨的心情使人们不能自拔，整整三年吃不下饭去，只好又把她请回来引吭高歌一曲欢乐、愉快的歌曲。"一里老幼欢忭，不胜其乐"，听的人高兴得不禁手舞足蹈起来，忘记了先前的哀怨情绪。事后，大家为了感谢韩娥，凑了些钱给她作路费，送她上路。后世用"余音绕梁"或"绕梁三日"来形容优美的歌声或精彩的文章、诗歌给人留下印象的深刻程度。

(六)歌手效应

王豹、绵驹皆为战国时的民间著名歌手。卫国的王豹、齐国的绵驹的歌唱既代表了当时民间歌唱艺术的高水平，也说明了当时民间歌唱之风之盛。《孟子·告子》载："昔者王豹处于淇，而河西善讴，绵驹处于高唐，而齐右善歌。"大意是，因卫国著名歌手王豹住在淇水(河南)边上，所以住在淇水(古河名)以西一带的人特别善于歌唱；齐国因著名歌手绵驹住在高唐地区，所以齐国西部的人特别善于歌唱。这说明歌手对普及音乐的重要作用。

三、说唱音乐的萌芽

(一)荀子与《成相篇》

战国时期说唱音乐开始萌芽，已经出现一种可能是说唱形式的《成相篇》，被记录在《荀子》一书中。荀子(前约 298—前 238 年)，赵国人，是战国后期重要的思想家。荀子的学生中最著名的有韩非子和李斯。《成相篇》的内容是揭露统治者的愚蠢，要求他们推行开明的政治。从包含着同一节奏 56 次重复、结构为三大段落的相当长篇的说唱本子可以看出，因结构长大，必然讲、唱相间；因节奏重复过多，音乐必然简单。

(二)说唱伴奏乐器——"相"

处于萌芽阶段的战国说唱音乐，用一种称做"相"的打击乐器伴奏。从边击边唱观之，这一时期的说唱音乐必然十分重视音乐的律动。唐代杨倞《荀子成相篇注》载："相乃乐器，所谓舂牍。""相"是一种早期说唱音乐伴奏使用的粗竹筒制成的乐器，这种乐器是从劳动工具中的杵发展而来的。舂是舂击，是演奏方法，即两手捧着乐器舂击地面，打出节奏。它可能从古代劳动人民舂米时以唱歌助力发展而来。从《礼记·曲礼》"邻有丧，舂不相"观之，这种带有说唱性的劳动歌曲在当时是非常普遍的。清代卢文弨在《荀子集解注》中说："审此篇音节，即后世弹词之祖。"所以《成相篇》很可能是我国最早的说唱音乐之一。

第十九节 汉代的音乐机构——乐府

乐府是秦汉时期综合性的官方音乐机构,始设于秦代①。汉承秦制,公元前112年,汉武帝下令改组和扩大乐府,扩充了搜集、整理、改编民间音乐的人员。乐府机构负责收集民间音乐,创作和填写歌词,创作和改编曲调,对作品进行乐器编配、演唱、演奏,训练乐工等。因而,汉乐府是具有创作、演出、教育、祭祀、收集民歌和专业管理等多种功能性质的音乐机构。

一、汉乐府改组的背景

汉武帝时代是西汉经济文化发展时期,统治阶级对自己的统治及其前景有充分的信心。汉武帝本人就是一个有雄才大略的皇帝,他削平了汉初以来诸王的割据势力,出现了强大的封建大一统的局面。又采取了一系列的措施,如盐铁专卖,以"有为"的儒家思想代替"无为"的黄老之术,进一步发展生产力和确立封建大一统的思想,巩固和加强了中央集权制,乐府的改组就是在这种形势下进行的。

二、汉乐府的规模

改组后的乐府设在长安西郊专供帝王游乐的上林苑里,其组织十分庞大,总的领导人是乐府令丞,负责一般行政事务。主持音乐的改编和创作的是"协律都尉",由乐工出身的著名音乐家李延年担任。此外,还有张仲春等专业音乐家,以及司马相如等几十个有名的文学家和人数达到上千的乐工。王莽时任掌乐大夫的桓潭说过:"昔余在孝成帝时为乐府令,凡所典领倡优伎乐盖有千人之多也。"②像汉代乐府这样规模庞大的音乐机构,在我国历史上还是少见的。

三、乐府音乐家李延年

乐府音乐家李延年(? —约公元前87年),中山人(今河北唐县、定县一带)。中山之地是具有音乐传统的歌舞之乡③。李延年出身倡门,因犯法受到腐刑。《汉书·佞幸传》载:"李延年,中山人,身及父母兄弟皆故倡也。延年坐法腐刑,给事狗监④中。"他是个社会地位卑贱的人,但他有音乐才能,擅长歌唱和作曲,是汉武帝时代的乐府领导人,是一位具有杰出音乐才能的人物。在汉代设立乐府的第二年,也就是元鼎六年,《史记·孝武本纪》载"其年,既灭南越,上有嬖臣李延年以好音见,上善之",从此得到汉武帝的宠爱,被封为协律都尉,佩二千石印授。李延年唱歌非常出色,史称"延年善歌"。《汉书·外戚传》上说他"性知音,善歌舞,武帝爱之,每为新声变曲,闻者莫不感动"。男唱女声的歌唱家在中世纪欧洲歌剧中称做"阉人歌手"(Castrato)。李延年则是我国2000年前的阉人歌唱家。他曾在汉武帝面前唱了一支歌:"北方有佳人,绝世而独立。一顾倾人城,再顾倾人国。宁不知倾城与倾国,佳人难再得。"这个佳人就是他的妹妹,得宠于汉

---

① 1976年2月,在秦始皇陵区的一个建筑遗址中,发掘到错金银钮钟一枚,钮上刻有"乐府"二字,可知秦代已有乐府。

② 见〔汉〕桓潭的《新论》。

③ 吉联抗:"李延年",《中国音乐》1982年第4期,第41页。

④ 在宫廷中养狗。

武帝，立为李夫人。李夫人早卒，汉武帝思念不已，有一天夜里看着齐地方士少翁招来李夫人的神魂，还作了一首诗："是邪，非邪？立而望之，偏何姗姗其来迟！"并且"令乐府诸音家弦歌之"(《汉书·外戚传》)。李延年的长兄李广利为贰师将军，后征伐大宛(今苏联境内中亚地区)有功，封为海西侯。在封建社会里，一荣俱荣，李延年的地位也跟着显赫起来，得到汉武帝的重用。

李延年擅长作曲，《史记·乐书》和《汉书·礼乐志》均有李延年"作十九章"的记载，这就是有名的《郊祀歌》十九章，即为武帝祭祀天地而制作的歌曲乐章。十九章的文字多古奥难懂，但其中有一篇杰作《日出入》，为祀日神之颂歌，是一篇绝好的抒情诗，其辞云："日出入安穷？时世不与人同。故春非我春，夏非我夏，秋非我秋，冬非我冬。泊如四海之池，遍观是邪谓何？吾知所乐，独乐六龙，六龙之调，使我心若。訾黄其何不徕下。"《汉书·李延年列传》载："是时上方兴天地诸词，欲造乐，令司马相如等作诗颂。延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。"可见，汉武帝为祭祀采用的音乐，是命李延年创作的"新声曲"，而非传统的雅乐旧曲调。李延年创作的才能还表现在对西域音乐的吸收和创新方面。他曾把张骞从西域带回的乐曲《摩诃兜勒》改编成 28 首新曲。《晋书·乐志》载："张博望入西域，……惟得《摩诃兜勒》一曲，李延年因胡曲更造新声二十八解。"充分显示出李延年高度的作曲技巧。李延年是我国历史上最早被明确记载运用外来音乐进行加工创作的人。

四、乐府的组织分工

乐府的人员编制很庞大，专门进行唱奏表演的人分为郊祭乐员、骑吹乐员、邯郸鼓员、巴渝鼓员、竽员、瑟员；蔡讴员、齐讴员、秦倡员、秦倡象员，以及齐四会员、巴四会员、楚四会员等，专门选读民歌的有夜诵员，测音调音的有听工员，制造和维修乐器的有琴工员、技工员和绳弦工员等。

五、乐府记谱法——声曲折

从《礼记·投壶篇》有记录投壶游戏中鼓之节奏的文字看，汉已具备了记录乐谱的条件。《汉书·礼乐志》云："武帝定郊祀之礼。……乃立乐府，采诗夜诵。有赵、代、秦、楚之讴；以李延年为协律都尉；多举司马相如等数十人，造为诗赋，略论律吕，以合八音之调。"可见乐府采集民歌规模之大和范围之广。这里所说的赵、代、秦、楚，不仅仅指山西、河北、陕西、湖北一带，而是泛指东南西北、四面八方，北起匈奴，南到长江以南，西起西域，东到海滨广大地区的意思。采集这些不同地区、不同风格的民歌，必然对音乐的记录产生了迫切要求。一种叫"声曲折"的记谱法便应运而生了。《汉书·艺文志》所列五类"诗赋"书目最后一类是"歌诗"类。"歌诗"是从汉高祖起，从宫廷到民间的歌词。"歌诗"与"声曲折"是有着对应关系的，"声曲折"是歌谱也是无疑的。其中"河南周歌，诗七篇"之后，又有"河南周歌声曲折七篇"，在"周歌谣诗七十五篇"之后，又有"周谣歌声曲折七十五篇"，两者相加，表明了《艺文志》中共有著录曲谱的歌诗 82 首，占《艺文志》著录的地名歌诗近半数以上。

"声曲折"是曲谱是无疑的，它是一种曲线谱，即用曲线符号记录音乐音高(声腔)走向的综合图文谱。从记谱法的功能上讲，它应该是与后来道教音乐用的《玉音法事》谱比较相像的一种备忘的图文记号。《玉音法事》是自唐宋保存至今的最早一部道教音乐之声乐谱集(见图 2-28)。大约问世于北宋政和年间(1111—1115 年)。这是一种用图形符号表示声腔旋律的记谱法，它由歌辞文句、曲线符号、细字和声、四声平仄和底板击节五个部分组成。曲线符号、细字和声表明声腔，底板击节表示节奏。至今曲线符号和细字和声失考，使《玉音法事》成了无解的"天书"。



图 2-28　《玉音法事》

中国古代佛教呗赞音乐也曾经使用这种曲线的图文谱。《日本大正藏》中保存有文句旁注曲线的"声明谱"据称是由中国东传扶桑的。这些乐谱皆托曹植"鱼山造呗"之名,称《鱼山声明集》。这种乐谱中线条记录联结歌词中的声点,以视觉效果表现曲调的旋律动向。今仍在西藏喇嘛教中传歌使用的古谱"央移谱"就是一种记录诵经调音高的图文谱。相传在 14 世纪布敦喇嘛时就开始使用,藏语称"央移"。西方中世纪教会使用的纽姆谱也是一种曲线谱,最初产生时是用符号在一条横线上标出音调的扬抑,是近似旋律形态的一种辅助记忆谱。

六、乐府职责和内容

乐府的主要职责是采集民间歌谣。乐府收集的民歌,都是人民群众"感于哀乐,缘事而发"的心声,其中必然有不利于统治阶级的作品。为此,乐府制定了"采诗夜诵"的审查制度。乐府里的夜诵员担任诵读的工作。唐代史学家颜师古认为夜诵的目的是"其言辞或秘不可宣,故于夜中歌诵也"。他的说法已接触到夜诵的实质。所以乐府对民歌的收集、整理和利用是有其阶级标准的。据《汉书・艺文志》载,乐府搜集的西汉时期的民歌,有目可考的即为 138 篇,当然仅是当时保存下来的极小的一部分,但其中许多都是非常卓越的民间音乐作品。如揭露封建统治罪恶的《战城南》,表现热烈而真挚爱情的《上邪》、《有所思》,清新朴实的《江南》,以及优美动人的长篇叙事歌曲《陌上桑》等,都是抒情气息浓郁,脍炙人口的不朽名篇。乐府除了采集民歌、加工配乐外,还创作并填写歌辞,创作和改编曲调,研究音乐理论,进行演唱、演奏。

七、乐府的意义

乐府机构的建立,虽然主观上是为了适应统治阶级宫廷享乐的需要,但客观上却起到了保存民间音乐的作用。无论是华夏固有之"楚歌"、"秦声",抑或是北狄、西域传入之"新声",都是乐府"采诗夜诵"的对象。乐府促成汉代民间音乐的繁荣,对其后中国音乐的发展有着深刻的影响。因此,汉代乐府在中国古代音乐的发展史上,享有很高的地位。它重视民间音乐的经验,永远值得后世借鉴与学习。汉代以后,各朝虽仍有乐府机构,却不再大规模地开展民间歌谣的采集工

作，比起汉代乐府所取得的成就，是大为逊色了。

汉乐府机构从汉武帝起到汉哀帝止，存在 106 年。公元前 1 世纪以来，西汉国力逐渐衰退，统治者无力继续维持这样庞大的音乐机构，公元前 6 年，哀帝下诏说："郑声淫而乱乐，圣王所放，其罢乐府。"（《汉书·哀帝记》）从乐府的人员中挑选了 300 多人到太乐署搞雅乐，其余的 400 多人全部被裁减，这些曾受过专门培训的各类艺人流入社会，对发展和提高社会音乐文化起到了良好的作用。

八、后世的乐府概念

乐府虽然裁撤，但其影响，包括封建政权建立类似机构的传统，却存在相当久远。在后世的文献中涉及"乐府"二字时，往往有这样三种含义：一是专指汉代乐府机构。二是指乐府机构曾采用过的诗歌，以及后世拟作的，类似的民间诗歌或文人诗作等，统称乐府诗歌。三是在更大范围内泛指入乐或不入乐的，曾和音乐有关的各种体裁的音乐、戏剧和文学作品。

第二十节　关于《摩诃兜勒》

一、《摩诃兜勒》出现的时代背景

汉代，疆域开阔，财力富庶，内外通达。汉武帝时张骞先在建元二年（前 39 年）出使月氏，他亲临大宛、康居、大月氏、大夏诸国，长达 13 年才回归汉朝；以后又在元狩四年（前 119 年）出使乌孙，并有副使派到大宛、康居、大月氏、大夏、安息（西亚古国，当时领土有伊朗高原和两河流域）、身毒（古印度的别译）等国。张骞两次出使，历尽艰辛，终于打开西域通道，为中西交通的开拓创建了不朽业绩，也为文化交流开辟了前所未有的广阔前景。

二、典籍记载的《摩诃兜勒》

典籍对《摩诃兜勒》的记载最早见于西晋崔豹的《古今注》①："横吹，胡乐也。张博望（张骞）入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》二曲；李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将军，和帝时万人将军得用之。"所谓"横吹"，是由"鼓吹"发展而来，也是军中之乐，常在马上演奏。所用乐器有鼓、角，以及箫（排箫）、笳、横笛等，时有小异，无严格定规。所谓"胡乐"，在相当长的历史时期是用来泛指国内北方、西北方的少数民族音乐或西域传入的外来音乐。西京，指西汉国都长安。李延年是汉武帝所宠幸的乐官。所谓"二十八解"，即 28 首（段）乐曲。所谓"乘舆"，指帝王车舆。

《晋书·乐志下》的记述，大体上与《古今注》相同，但是《摩诃兜勒》记成"一曲"，而不是"二曲"，此外又记述到"魏、晋以来，二十八解不复具存，用者有《黄鹄》、《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄覃子》、《赤之杨》、《望行人》十曲"。

三、对《摩诃兜勒》解释的不同看法

张骞从西域带回《摩诃兜勒》，并由李延年改编成 28 首新曲。对外来语《摩诃兜勒》的解释，

① 较《古今注》成书晚一些的《晋书·乐志下》更多见引用。

历来纷纭歧出，莫衷一是，如释“摩诃”为“大”，释“兜勒”为“歌曲”、为国名等等。张骞从西域带回《摩诃兜勒》一事，中国音乐史诸著述中多是相同的表述和观点，认为这是西域音乐传入中国之始的重大事件。对此，冯文慈先生有不同看法①，认为张骞从西域带回《摩河兜勒》是否真实需要佐证，它的传入时间在东汉末或其后的可能性更大。

在历史文献中，就曾经对于《古今注》和《晋书·乐志下》的上述记载提出过怀疑。宋代郭茂倩编辑的《乐府诗集》(卷21)，在为《出塞》所写的“题解”中，就曾征引《西京杂记》，认为《出塞》、《入塞》等本是汉高祖所宠幸的戚夫人所善于歌唱的乐曲，怀疑它们是到汉武帝时期才由李延年所创编的说法。《西京杂记》(卷一)说：“高帝、戚夫人善鼓瑟击筑。帝常拥夫人倚瑟而弦歌，毕，每泣下流涟。夫人善为翘袖折腰之舞，歌《出塞》、《入塞》、《望归》之曲，侍婢数百皆习之。”由此可见《乐府诗集》提出的怀疑是有道理的。

但是，张骞传入《摩诃兜勒》之说更令人值得怀疑之点还在于：既然张骞两次出使西域才获得《摩诃兜勒》，它又经过汉武帝宠幸的协律都尉李延年创编成28首乐曲，而且又被用于宫廷武乐，在历来重视宫廷礼乐制度的中国古代，事件不可谓不重大。但是我们在正史《史记》和《汉书》中，却都见不到这一事件的记载——无论是前者的《大宛列传》、《佞幸列传(李延年)》、《孝武帝本纪》，还是后者的《西域列传》、《张骞列传》、《武帝纪》、《礼乐志》，均无片言只语涉及《摩诃兜勒》。

关于《摩诃兜勒》的上述历史疑案，早在20世纪30年代就有一位署名仲铎的人提出。他认为，张骞从西域传入《摩诃兜勒》之说，最初是由南北朝时期陈朝的僧人智匠所杜撰。唐代时这一说法又被人录入崔豹的《古今注》中，由此以讹传讹，产生广泛影响。

关于《摩诃兜勒》是否传入过，事实真相究竟如何，均有待于进一步探讨。如果是确有其事，也需要另示有力的佐证。有的学者提出，这个事件大概是较晚的史实，错置在较早的时期了。这是有可能的。异域的音乐文化从传入到吸收和发展阶段，往往需要一个较长的时期。在汉武帝时期，最能吸引宫廷皇族贵戚的西域新鲜事物，首先是汗血马、苜蓿、葡萄、怪兽珍禽，以及角抵戏、幻术、吞刀吐火之类。大约将近300年以后，到东汉末的灵帝时期前后，来自西域的胡风方才盛行，胡服、胡饭、胡舞、胡笛、胡空侯(箜篌之一种)等等，深为洛阳的帝王贵胄所钟爱。假设《摩诃兜勒》是在这一时期或其后传入并发展，可能性是比较大的。

第二十一节 汉代的歌舞音乐

秦末汉初，疆域的扩大，各民族间的交往日益频繁，特别是汉武帝扩建乐府，广收博采各民族民间音乐，因而使得一些少数民族的民间音乐和外来音乐、乐器陆续传入中原地区，到了东汉末中国民族音乐的成分和品种发生较大变化，更加丰富多彩。

一、鼓吹乐

鼓吹乐是以管乐器和打击乐器为主或兼有歌唱的一个乐种。汉代北狄、西域音乐的传入，为我国鼓吹乐的形成与发展奠定了基础，所以鼓吹乐的源头可能出于北方以游牧为生的少数民族。原始鼓吹乐与汉族原有军乐相融合后形成了我国北方地区较长时间的重要乐种。鼓吹乐在表现形式上的特点是马上吹奏。在长期的发展过程中，鼓吹乐的应用范围已不限于军中。

① 见冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社1998年版，第31～33页。

据《乐府诗集》(卷 16)载:"鼓吹,未知其始也。汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声,非八音也。骚人曰:鸣篪吹竽是也。"①《汉书·叙传》称:"(秦)始皇之末,班壹避地于楼烦(古代雁门郡,今山西北部),致马牛羊数千群。……当(汉)孝惠、高后时,以财雄边,出入弋猎,旌旗鼓吹。"

东汉蔡邕在他所撰的《礼乐志》中说:"汉乐四品",一曰"大予乐",二曰"周颂雅乐",三曰"黄门鼓吹,天子所宴乐群臣。……短箫铙歌,军乐也。其传曰:黄帝岐伯所作,以建威扬德,风劝士也。"由此来看,鼓吹乐就是我国古代民族的军乐。从上述资料观之,军乐的产生大概最早可以追溯到黄帝时期。

鼓吹是我国古代一种以乐器合奏为主的音乐形式。《唐书·音乐志》载:"鼓吹,本军旅之乐者,马上奏之,故自汉以来,北狄乐总归鼓吹署。"②它在发展过程中,受到西域地方民族音乐的影响,从鼓吹中繁衍出横吹一类,起于李延年的"新声二十八解"。《乐府诗集》③(卷 21)载:"横吹曲,其始亦谓之鼓吹,马上奏之,军中之乐也。……其后分为二部,有箫笳者为之鼓吹,用之朝会,道路亦以给赐。汉武帝时,南越七郡,皆给鼓吹是也。有鼓角者为之横吹,用之军中,马上所奏者是也。"上文将鼓吹乐分为四类,以适应不同场合的演奏。一是黄门鼓吹,是汉代天子宴乐群臣时所用的。《宋书·乐志》说:"汉世有黄门鼓吹,汉享食举乐十三曲,与魏世鼓吹长箫同。"二是骑吹,是车驾从行,道路所奏马上之乐。《唐书·音乐志》载:"……此则列于殿庭者为鼓吹,令之从鼓吹为骑吹,二曲异也。"后来骑吹杂与短箫铙歌中。三是横吹,是有鼓角在马上吹奏的军中之乐。四是短箫铙歌,是庙堂、战争凯旋时所用的音乐。历代鼓吹中大都把这类音乐看得相当重要。《宋书·乐志》说:"鼓吹,盖短箫铙歌。"图 2-29 是四川新都汉代骑吹画像砖,一排三骑,马上奏乐。

另还,有一种用排箫和鼓专门在游船上演出的鼓吹乐——箫鼓。这种音乐由排箫和鼓合奏而得名。有时也用于仪仗,乐工可以坐在鼓车中演奏,这种鼓车大都有楼,又叫楼车。楼上站有两个乐工敲击巨大的建鼓,楼下车厢里可坐四个乐工吹奏排箫,这种器乐合奏也曾用于军乐。汉武帝《秋风辞》中就有诗道:"泛楼船兮济汾河,横中流兮扬素波。箫鼓鸣兮发棹歌……"由此可知"箫鼓"用途较广,不仅可以军中用,而且也可以在船上、车上用之。



图 2-29　汉代骑吹画像砖

自李延年的新声二十八解到魏晋时期,鼓吹乐仍传有十曲,其中包括《出塞》、《入塞》等。唐代的《塞上》、《塞下》便出于此。这一类作品的歌词对后世影响很大,想必音乐也当如此。这种音乐可能具有辽阔、豪迈、悲壮、凄凉的边塞音乐风格。

二、相和歌与相和大曲

(一)相和歌

相和歌的名称最早见于汉代。其名称有两种含义:一是汉代北方各地的民歌;二是当时歌曲

① 班壹是《汉书》作者班固的祖先。

② 所谓北狄,主要是指生活聚居在北方的民族,如匈奴、鲜卑、吐谷浑等部族。这些民族英勇剽悍,以游牧为主。他们常骑在马上吹奏笳、角之类的乐器。他们演奏的音乐主要是以打击、吹奏为主。打击以鼓为主,吹奏有排箫、横笛、笳、角等。

③ 〔宋〕郭茂倩编辑《乐府诗集》。

演唱的形式。

相和歌是在原始民歌的基础上发展起来的一种演唱形式。它最初的原始形式被称为"徒歌",即没有伴奏或帮腔的清唱,古代又叫做"谣"。《乐府古题要解》载:"乐府相和歌,并汉世街讴陌谣之词。"《尔雅》载:"徒歌,谓谣。"歌曲虽无伴奏,却有一定的衬词、衬腔。《乐府诗集》载:"诸曲调皆有词,……词者其歌诗也,声者若'羊吾夷','伊那何'之类也。"

相和歌发展的中期形式是但歌,是在原始的徒歌发展中加进了帮腔后的形式。《晋书·乐志》载:"但歌四曲,自汉世无弦节,作伎最先唱,一人唱,三人和。"这种歌唱形式的"但歌"到三国时期还存在,据说曹操非常喜欢,当时有个叫宋容华的人唱得极好。"但歌"至晋时已失传。

相和歌的成熟形式是在但歌的基础上进一步发展,采用了管弦乐器伴奏的音乐形式。演唱者手执一种叫做"节歌"的击乐器,边击边歌。《晋书·乐志》曰:"相和歌,汉旧歌也,丝竹更相和,执节者歌。凡此诸曲始皆徒歌,既而被之管弦。"相和歌的伴奏乐器有笙、笛、琴、瑟、琵琶、筝、节歌七种,有的则加"篪"而成为八种,也有的不用"节",改用击弦乐器"筑"等。

魏晋时期,相和歌仍很流行,并得到统治阶级的重视。曹操不但自己编写相和歌词,而且还让原汉代宫廷乐官杜夔担任太乐令,主持收集、整理相和歌。曹丕称帝后,设立专门的音乐机构"清商署",继续改编、整理、演出汉以来的相和旧曲,并创作新的曲子。

(二)相和大曲

相和大曲是在相和歌的基础上发展而来的。相和歌在发展过程中与舞蹈、乐器演奏结合起来,并经过专业音乐家不断加工和改编,成为一种大型的歌舞音乐形式,它是相和歌发展的最高形式,被称之为"相和大曲",又称"汉大曲"。这种歌、舞、乐三位一体的大曲形式,在其发展过程中形成一种纯器乐合奏形式的"器乐但曲",它与相和大曲并列为相和歌的高级形式。

相和大曲在结构上由"艳—曲(解)—趋(乱)"三部分组成。"艳"是序曲或是引子,多用乐器演奏,有的也可歌唱。旋律可能是缓慢而抒情的。"曲"是歌唱部分,以多节歌组成,每段歌声之后都有一个纯器乐(兼或有舞)部分的"解"(过门)。"趋和乱","趋"可能是歌、舞、乐综合形式的高潮。"乱"可能单指热烈紧张的音乐。下面以《宋书》(卷 21)所载的《白鹄》一例说明:

《白鹄》——古词四解

(艳)飞来双白鹄,乃从西边来。
十十五五,罗列成行。(一解)
妻卒(音促)被病,行不能相随。
五里一反顾,六里一裴回(徘徊)。(二解)
吾欲衔汝去,口噤不能开。
吾欲负汝去,毛羽何催颓。(三解)
乐哉新相知,忧来生别离。
踌躇顾群侣,泪下不自知。(四解)
(趋)念与君离别,气结不能言。
各各重自爱,道远归还难。
妾当守空房,闭门下重关。
若生当相见,亡者会黄泉。
今日乐相乐,延年万岁期。

从上《白鹄》观之,曲式结构为:艳—¹曲—¹解—²曲—²解—³曲—³解—⁴曲—⁴解—趋(乱)。相和大曲至少有两个"解",最多有七至八个"解"。有的大曲只有"艳、曲,"而无"趋或乱",有的大

曲只有"曲、乱或趋"，而无"艳"。从相和歌的歌词上看，大都是带有故事情节的叙事性的内容；从音乐结构上看，多如《孔雀东南飞》那样长大；从音乐表演形式上看多为"一唱三和，执节者歌"的形式。这与战国时期流行的"成相"较为类似，也与后世的说唱音乐较为相似。它可能是中国歌舞表演形式向说唱音乐发展的过渡形式。

（三）相和三调

汉代"相和歌"主要有平调、清调、瑟调三调，也叫"相和三调"。平调以角为主、清调以商为主、瑟调以宫为主。平调、清调、瑟调三调加楚调、侧调两调合为五调。楚调、侧调音阶结构不见史籍。如《魏书·乐志》载，陈仲儒解释："瑟调相当于黄钟宫调式，清调相当于无射宫调式，楚调相当于仲吕为宫的徵调式，而侧调代替楚的羽音。"《旧唐书·音乐志》载："平调、清调、瑟调皆周'房中曲'之遗声也，汉世谓之三调。"后来相和歌演变发展为清商乐，相和三调也随之改为"清商三调。"

三、百戏

百戏是汉代各类音乐技艺、歌舞、杂技，以及民间各种新的技艺表演的总称。它和周代的散乐一脉相承。秦汉以降，祭祀乐舞渐弱，用于汉代宫廷之中的宴饮、娱乐的"百戏"、"歌舞"兴盛。长安与洛阳两地的平乐观也是表演百戏的重要场所。百戏的表演形式是多种多样的，有比力、举重、爬竿、舞剑、绳索、魔术等非音乐性的表演，也有扮演鸟、兽、鱼、虫和人物，有简单的故事情节的有音乐的艺术表演。"百戏"演出时有十多个人的乐队伴奏，所以有些"百戏"已具有戏剧因素，如《总会仙倡》、《东海黄公》等。这种"百戏"对于后世戏剧的逐步形成有一定的影响。关于汉代达官贵戚之家演出百戏的情景，可以从汉墓出土的大量的画像石中窥其一斑，其中以山东沂南汉晋墓百戏画像的场面尤为壮观。图 2-30 为山东济南无影山出土的汉代杂技陶俑群。

（一）西周职业表演艺人"优"的出现

具有戏剧表演因素的艺人古代称做"优"。专事歌舞的叫"倡优"，从事笑谑的称"俳优"，演奏乐器的是"伶优"，这些职业艺人出现于西周末期。《国语·郑语》载史伯对郑桓公说周幽王"侏儒、戚施，实御在侧"，便是我国关于"优"的最早记载，因为侏儒、戚施都是"优笑之人"。他们均由男性充任，擅长于滑稽调笑，诙谐嘲弄，歌唱奏乐。晋献公时的优施，楚庄王时的优孟，秦始皇时的优旃都是我国古代著名的优人。他们在统治者身边，有时也用戏谑的形式进行讽谏，发挥了一定的政治作用。

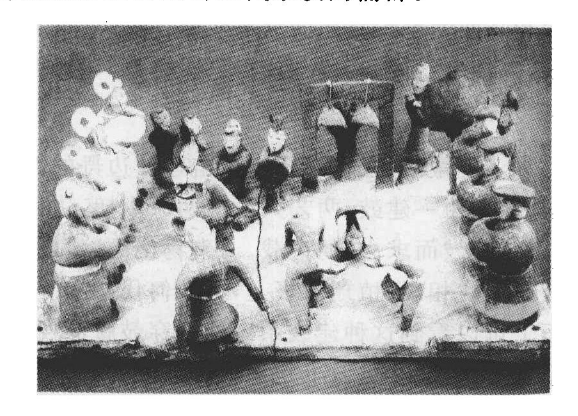


图 2-30　汉代杂技陶俑群

（二）优孟

优孟是我国历史上最早记载的擅长于化妆模仿的演员。他生活于楚庄王（前 613—前 590 年）时期。《史记·滑稽列传》载："优孟者，故楚之乐人也。长八尺，多辩，常以谈笑讽谏。……楚相孙叔敖知其贤人也，善待之。病且死，属其子曰：'我死，汝必贫困。若往见优孟，言我孙叔敖之子也。'居数年，其子穷困负薪，逢优孟，与言曰：'我，孙叔敖子也。父且死时，属我贫困往见优孟。'优孟曰：'若无远有所之。'即为孙叔敖衣冠，抵掌谈语。岁余，象孙叔敖，楚王及左右不能别

也。庄王置酒,优孟前为寿,庄王大惊,以为孙叔敖复生也,欲以为相……"优孟装扮、模仿人物的外貌动作、举止言行非常逼真。他即在楚王面前唱了一支歌,唱贪吏"身贪鄙者余财,不顾耻辱,身死家室富";唱廉吏"奉法守职,竟死不敢为非"意在使楚庄王念及孙叔敖的功绩而能照顾他的后人。楚庄王听后很受感动,立刻召见孙叔敖之子,并封赠了田地奴隶。后世把这件事叫做"优孟衣冠",这也是我国古代戏剧扮演的萌芽。

(三)角抵戏

汉代出现了一种带有戏剧性的歌舞表演形式,称做"角抵戏"。"角抵",则是两个人摔跤或拳斗。汉代最著名的"角抵戏"是《东海黄公》。晋代葛洪所著《西京杂记》载:"有东海人黄公,少时为术,能制蛇御虎,佩赤金刀,以降缯束发,立兴云雾,坐成山河。及衰老,气力羸惫,饮酒过度,不能复行其术。秦末有白虎见于东海,黄公乃以赤刀往厌之。术既不行,遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏。汉帝亦取以为角抵之戏焉。"它表演了人与虎的搏斗,先胜而后负,在汉代极为流行。张衡所作《西京赋》中也有"临迥望之广场,呈角抵之妙戏"的记述。据宋代陈旸《乐书》所载,角抵戏的来源与蚩尤有关:"或曰蚩尤氏头有角,与黄帝斗,以角抵人。今冀州有乐名'蚩尤戏',其民两两戴牛角而相抵,汉造其戏岂其遗象耶?"说明角抵戏是一种起源于民间而来源甚古的戏剧表演形式。《史记·李斯列传》中有"是时二世在甘泉,方作角抵优俳之观"的记载,则可知在秦代便已传入宫廷。有人认为,《东海黄公》是中国戏剧形成一项独立艺术的开端①,它已是一种故事表演,已是一种独特的歌舞与情节合为一体的综合表演形式。它说明戏剧与歌舞故事的渊源关系。

四、小型歌舞

汉代小型歌舞十分流行,有时演出也有十多人的乐队伴奏。汉代小型歌舞还出现了舞蹈技术和琴曲演奏均高超的歌舞伎赵飞燕②。当时流行的舞蹈有《建鼓舞》、《七盘舞》、《长袖舞》、《巾舞》、《剑舞》、《巴渝舞》、《刀舞》、《拂舞》、《铎舞》、《鞞舞》、《公莫舞》等。

(一)建鼓舞

竖立敲击的鼓称建鼓,边击建鼓边舞的舞蹈称建鼓舞。在汉画像石或画像砖上常有这种舞蹈,地上树一建鼓,两艺人各执两只木槌,边鼓边舞,时而变化各种舞姿。建鼓在《庄子》一书中就有"负建鼓而求去"的记载。《事物纪原》建鼓条引《隋书·音乐志》曰:"建鼓,商人柱贯之,谓之楹鼓。近代相承,植翔鹭于上,不知何代所加。或日鹄取其声扬而远闻,或日鹭鼓精……"从汉画像石上可以看到这种建鼓系一柱贯穿鼓腹而树立,柱上端有两条带子紧系大鼓,利用了三角形的稳定性牢牢控制之,鼓下是一兽形鼓座。日本学者原田淑人在《汉代之舞乐与杂技》一文中引《西凉赋》"猛兽趪趪",并以山东鱼台、嘉祥汉画石里的建鼓为证,认为"猛兽趪趪"就是专指建鼓而言。

(二)踏鼓舞

据《三国志·扬阜传》记载:"洪(曹洪)置酒大会,令女倡罗彀之衣蹋鼓,一坐皆笑。"由此可知,踏鼓舞在汉魏之际是广泛流传的。关于踏鼓舞,在山东嘉祥县武氏祠汉画像石中为我们提供了宝贵资料,在武氏左室第三石的画面上,刻有一组造型精美的乐舞画像,画面共分三组人物,右端三位戴冠女子跪坐于地,一女子抚琴奏乐,另二女击掌为节;中间一组刻有三位男性乐手,一人

① 周贻白:《中国戏剧发展史纲要》,上海古籍出版社1979年版,第563页。

② 赵飞燕(前32—前7年),汉成帝的皇后,为乐工之女,擅长歌舞、奏琴,特擅长奏琴曲《归风送远之操》。

吹排箫，一人吹竖箫，另一人作击节状；左端所描述的就是踏鼓舞。由此得知，地面上摆着五只大小相同的扁形小鼓，一艺人侧身跪在鼓上，脚尖与膝部浮于鼓面，其重心均落在支撑于鼓面上的左手部。两端的艺人故作惊呼姿态，衬托了表演气氛。通过画面不难看出，这种踏鼓舞的难度是相当大的，表演者不仅要在鼓面上反复变化优美的舞姿，而且还要用脚、膝、手、肩等部位敲打出轻重缓急、节奏分明的鼓声，从而体现出"踏鼓"的效果。武氏祠画像石的雕刻年代是公元147—180年，据此可知，踏鼓舞在东汉晚期已发展得极为成熟了。

（三）七盘舞

七盘舞与踏鼓舞有相似之处。张衡《舞赋》载，"历七盘而踪蹑"，王粲《七释》载，"七盘陈与广庭"，《乐府》诗，"妍补袖舞七盘"。这些文献都记录了七盘舞演出的情况。有关七盘舞的汉画像石在全国多有发现。从画像内容来看，七盘舞是以盘、鼓二者为道具的一种舞蹈形式。七盘是一种泛指，而盘、鼓的多少是根据舞踏者的舞技而定的。如陕北绥德汉画像石的"七盘舞"画像刻有十盘之多，河南南阳出土的一块汉画像石只有四盘二鼓。七盘舞是盘、鼓结合的产物，跳法大致和踏鼓舞相同，舞者身穿长袖彩衣，在盘鼓上边歌舞边击节伴奏。

（四）长袖舞

长袖舞是汉代著名的舞蹈，周代称做"人舞"。《韩非子·五蠹》载："鄙谚曰：'长袖善舞，多钱善贾'。"由此可见，在战国时长袖舞已经很流行了。在汉代的诗赋中也有不少描写《长袖舞》的诗句，如："表飞谷之长袖，舞腰以抑扬"。这种舞蹈以长袖为特色，舞人的细腰也使人注目。长袖、细腰的舞人，在汉画像中有丰富的形象。如河南南阳石桥镇汉画像石有一细腰人轻舒长袖而舞，双手斜分，一手在上一手在下，同时做向上跳跃的动作，体态轻盈舒展，右旁吹排箫的乐人身体向前倾作聚精会神的吹奏状，建鼓旁的人两臂成一斜线正在弓步击鼓。长袖舞的伴奏乐器有箫、鼓、笙、鼗、埙、铙；如在内室中演出一般用瑟伴奏。山东滕县《长袖舞》的画像上便是如此。

（五）巾舞

巾舞是汉代著名的杂舞之一，当时的《巾舞》很像现在的《长袖舞》。《巾舞》的形象，见于山东安邱县汉画像石。画中一女子细腰，下身穿分成四片的舞裙，其长及地，不见双足，裙叉开得极高，从腰部就开始分。舞人手舞双巾，双巾在身体两旁转旋飞舞，舞人上身略向后仰，头稍偏于一侧，双手抱于胸前似是做曲线退步的绕巾动作，身段优美，姿态生动，表现出舞蹈美的韵律感。

（六）剑舞

剑舞是秦汉时相当普遍的舞蹈。在汉代已有剑道三十八篇，是剑术的专著。刀剑是战斗的武器，又是表演的舞器。《史记·项羽本纪》的鸿门宴记载的便是剑舞的场面。

（七）巴渝舞

巴渝舞是西南少数民族夷人的一种集体舞蹈。舞的内容主要描写战争。在汉乐府中有巴渝鼓员36人。舞曲有矛渝本歌曲，弩渝本歌曲，安台本歌曲，行辞本歌曲，总四篇①。乐府中的巴渝鼓员就是表演《巴渝舞》的专业人员。汉高祖刘邦特别欣赏，因为它具有猛锐气概。巴渝舞在三国时被改为《昭武舞》，晋代时改名为《宣武舞》，到南朝时仍用《巴渝舞》，后来被隋文帝废止。但到唐代清商乐中《巴渝舞》又得以流传。从汉至唐《巴渝舞》流传了近千年。

---

① 见《晋书·音乐志》。

第二十二节 琴曲与琴歌

一、琴曲《广陵散》

《广陵散》是我国古代的一首大型乐曲，又名《广陵止息》，最初是东汉末年产生于广陵地区(今江苏扬州一带)的一首民间乐曲。它是一首有“曲”有“乱”的大型乐曲。此曲除琴曲《广陵散》外，亦有用笙、笛、琴、琵琶(阮)、筝、瑟等乐器合奏的“但曲”。但曲《广陵散》在唐代教坊里仍是经常演出的节目，南宋以后失传。只有琴曲《广陵散》历经唐、宋、元、明各代一直保持至今。

广陵琴人嵇康(223—262年)，三国时人，擅长弹奏《广陵散》。《晋书·嵇康列传》载：“康将刑东市，太学生三千人请以为师，弗许。”康顾视日影，索琴弹之，曰：“昔袁孝尼尝从吾学《广陵散》，吾每靳固之，《广陵散》于今绝矣！”说的是嵇康遭到司马氏杀害前的哀叹，是说嵇康打谱的《广陵散》于今绝矣。《广陵散》的曲谱经历代传授，后来保存在明代朱权辑《神奇秘谱》(1425年)等谱集之中，此谱是北宋时期或更早时期的传谱。

根据琴曲《广陵散》的小标题，很多人认为《广陵散》的题材内容是蔡邕的《琴操》中记述的《聂政刺韩王曲》的故事。书中记载：“《聂政刺韩王》者，聂政之所作也。政父为韩王冶剑，过期不成，王杀之。时政未生，及壮，问其母曰：‘父何在?’母告之。政欲杀韩王，乃学涂入王宫，拔剑刺王，不得。踰城而出。去入泰山，遇仙人，学鼓琴。漆身为厉，吞炭变其音。七年而琴成。欲入韩，道逢其妻，从置栉。对妻而笑，妻对之泣下。政曰：‘夫人何故泣?’妻曰：‘聂政出游，七年不归，吾尝梦想思见之。君对妾笑，齿似政齿，故悲而泣。’政曰：‘天下人齿，尽政若耳，胡为泣乎?’即别去。复入山中，仰天而叹曰：‘嗟乎！变容易声，欲为父报仇，而为妻所知，父仇当何时复仇?’援石击落其齿，留山中三年习操。持入韩国，人莫知政。政鼓琴阙下，观者成行，马牛止听。以闻韩王，以召政而见之，使之弹琴。政即援琴而歌。纳刀在琴中。政于是左手持衣，右手出刀，以刺韩王，杀之。曰：‘乌有使者生不见其父，可得使乎?’政杀国君，知当及母，即自犁剥面皮，断其形体。人莫能认识。乃枭磔[①]政形体，市，悬金其侧，有知此人者，赐金千斤。遂有一妇人往而哭曰：‘嗟呼！为父报仇邪?’顾谓市人曰：‘此所谓聂政也。为父报仇，知当及母，乃自犁剥面。何爱一女之身，而不扬吾儿之名哉?’乃抱政尸而哭。冤结陷塞，遂绝行脉而死。故曰《聂政刺韩王》。”

琴曲《广陵散》在音乐上表现了凄惨、悲愤的思想情绪。《琴苑要录·止息序》指出：这首乐曲在表达“怨恨凄感”的地方，曲调显现了凄清清脆，而在表现“怫郁慷慨”之处，又有“雷霆风雨”、“戈矛纵横”的气势。如“正声·第八”，在前面奏出了一连串清脆而表现激动情绪的泛音旋律之后，突然以低缓的散音与按音奏出一段沉思性的旋律。其中有强调偏音清角而造成的离调现象，确给人以“怨恨凄感”的感受。“正声第九”是羽调式的过渡段。它通过宫、羽调式的交替，使悲愤抑郁的情绪急剧发展，并在“正声·第十”中运用了“拨刺滚”的演奏技法，更加突出地表现了音乐的满腔怒火、戈矛杀伐和雷霆风雨。所以历史上持儒家雅乐正统观的人总是攻击此曲“愤怒躁急”、“最不和平”，有所谓“臣凌君之象”(《琴书大全》引《紫阳琴书》)。

《广陵散》的音乐结构有四十五个乐段构成，分为开指、小序、大序、正声、乱声、后序六个部分，具有曲式庞大之特点。其正声与乱是乐曲的主体。从整体结构“序—正声—乱声”三大部分

---

① 枭磔是古代残酷的刑法。枭为割下人头，磔即分解人的肢体。

来看，还基本保持着相和大曲的结构特点。《广陵散》的主题素材十分简练。全曲主要围绕着出现于“正声·第二”的一个短小的叠句展开的。



“叠句”是汉代相和歌常用的一种形式。而《广陵散》“正声·第二”则是带有叠句的五句民歌。这里第一句重复一次，与第三句构成上下句，然后又大致不变地反复一次。这种曲式，显然是从简单的上下句民歌结构发展而来的。从这一点上看，《广陵散》与民间音乐相和歌可能有一定的血缘关系。

琴曲《广陵散》调式布局的运用很有特点。正声是以黄钟宫的五声宫调式为主，中间转入中吕宫徵调式。同时有些乐段，清角和变宫十分突出。特别是带变宫的六声羽调式的运用更有特殊的色彩效果。

总之，《广陵散》在艺术上取得了相当高的成就，它的结构布局、主题发展手法、调性调式安排，以及反映生活、塑造音乐形象的能力，都已达到相当的高度，这首乐曲与其他汉代艺术一样，气魄深沉雄大，给人以粗犷、质朴之美的感受，在当时应当是十分杰出的琴曲作品。

二、琴歌《胡笳十八拍》

在我国古代音乐中，《胡笳十八拍》是一部极其动人的琴歌，具有永恒的艺术魅力。据传词、曲都为东汉末年的蔡琰所作。蔡琰，字文姬，戏文中多称蔡文姬，大约生于汉灵帝熹平六年(177年)，陈留圉(今河南杞县)人。她的父亲蔡邕是东汉末年著名的文学家、音乐家、书法家和古琴家。蔡邕弹琴十分出色，曾创作了五首琴曲，这就是著名的“蔡氏五弄”，即“游春”、“绿水”、“幽居”、“坐愁”、“秋思”。蔡文姬自幼便在家庭的艺术环境中接受音乐熏陶。她自幼爱好音乐，并有较深的造诣，史称她“博学有才辩，又妙于音律”。据《蔡琰别传》记载：“文姬少聪慧秀异，年六岁，邕夜鼓琴，弦绝，琰曰：‘第一弦’，邕故断一弦而问之，琰曰：‘第四弦’……”《后汉书·董祀妻传》记述了一段曹操与蔡文姬的对话：“操因问曰：‘闻夫人家先多坟籍，犹能忆识之不?’文姬曰：‘昔亡父赐书四千许卷，流离涂炭，罔有存者。今所诵忆，裁四百余篇耳。’操曰：‘今当使十吏就夫人写之。’文姬曰：‘妾闻男女之别，礼不亲授。乞给纸笔，真草唯命。’于是缮书送之，文无遗误。”可见，蔡文姬确有过人的音乐和文学的天赋才华。

蔡琰的一生是十分悲苦的。幼年时，父亲被诬陷，全家充军在外流浪了十几年。十六岁嫁给河东卫仲道，不久丈夫死去，只好回到娘家居住。这时父亲在狱中被王允杀害。兴平年间(194—195年)天下大乱。战乱之中，蔡琰被胡兵所虏，陷于南匈奴，为左贤王妻达十二年之久，生了两个孩子。曹操素与蔡邕友善，便派遣使者用重金将蔡文姬赎回，再嫁陈留董祀。蔡文姬重返中原故土，百感交集，哀叹自己不幸的身世。《大小胡笳》就是以她本人的悲惨经历为题材写成的。郭沫若称赞它说：“这实在是一首自屈原《离骚》以来最值得欣赏的长篇抒情诗。”唐代诗人李颀《听董大弹胡笳弄》诗中就有“蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。胡人落泪沾边草，汉使断肠对归客”之句，描写了这首乐曲深沉动人的感情魅力。据《胡笳十八拍》中“胡笳本出自胡中，缘琴翻出音律同”之句，知道她在作曲时可能吸收了当时蒙族吹笳的音调。琴歌《胡笳十八拍》以感人的音调诉说了蔡琰一生的悲苦遭遇，反映了战乱给人民带来的深重灾难，抒发了对祖国、乡土的思念和不忍骨肉分离的强烈感情。

蔡琰所作的两首琴歌统称为《大小胡笳》，其音乐风格都是糅胡、汉音乐为一体的。《小胡笳》是一首清新悲惨的抒情小曲。其主题“雁归思汉”的音调十分感人。《大胡笳》又名《胡笳十八拍》，音乐素材十分简练，音乐结构是长大的多节歌，音乐曲调深沉曲折。其中“拍”是指乐曲的段落，每拍一段，十八拍就是十八段。全曲气贯长虹，感情强烈，完整统一。全曲通过主题的呈示、对比、再现和笳声的描摹，抒写了作者在异乡胡地思念故国家乡的情怀。此曲在形式上运用了大量的叠句，每个乐段的开头均用相同的叠句作为引子。这一事实说明，“反复再现的原则”在我国早期音乐创作中得到较多的运用。我国后世民间乐曲所谓“句句双”和“合头”可能源于此。《大胡笳》(《胡笳十八拍》)现存乐谱最早见于明氏徐时琪的《绿绮新声》谱集。此曲主题音调素材似来自《小胡笳》。其中特别是第十六拍“对萱草兮忧不忘，弹鸣琴兮情何伤”一句的旋律，与《小胡笳》后序“雁归思汉”主题完全相同。可见两曲之间的渊源关系。

全曲的音乐结构严谨，主要是由第一拍出现的短句及其摸进形式变化发展而成。此曲较多地采用摸进移句(如第二拍第一乐句是第一拍的第二乐句，而第二拍的第二乐句则是第一拍的第一乐句)。首尾移位或句尾扩充等旋律发展手法，与《小胡笳》大量运用迭句的特点有所不同。

《胡笳十八拍》第一拍曲调

(《琴适》传谱　陈长龄整理)



根据此诗创作的同名琴曲，在历史上也广为流传。据古琴家查阜西先生统计，琴曲《胡笳十八拍》共有 39 种不同的版本，多有曲无词，只有明万历三十九年(1611 年)孙丕显《琴适》中的传谱配有歌词。

胡笳是汉代流行于塞北和西域一带的吹奏乐器。“笳者，胡人卷芦叶吹之以作乐也，故谓曰

胡笳[①]。"宋代陈旸《乐书》称其形"似筚篥而无孔,后世卤簿用之"。胡笳是用芦苇制成哨,装在木制无按孔管上吹奏的一种乐器。杜牧的诗:"何处吹笳薄暮天,塞垣高鸟没狼烟。游人一听头堪白,苏武争禁十九年"[②]将胡笳吹奏善于表现哀怨情调的特征描写得淋漓尽致。难怪蔡琰选用了胡笳的音调。

① 引自《太平御览》。

② 杜牧:《边上闻笳三首》(之一)。

第三章　燕乐历程

（魏晋南北朝隋唐五代　220—979 年）

第一节　燕乐概况

中国音乐经历了远古至夏商的巫乐期、周秦汉的礼乐期，至魏晋南北朝隋唐时期便转化成“宴飨之乐”，进入了“燕（宴）乐时期”。中国音乐在“燕乐历程”中成为“娱密座，接欢欣”，佐酒进食背景功能的歌舞伎乐为主流的音乐。乐师已降为乐奴（隶伎），成为宫廷、官府、军营、民间的宫伎、官伎、营伎、家伎。以伎乐歌舞的表现形态在宴飨中为达官显贵们服务。音乐逐渐从礼、乐、政、刑的合体中剥离，逐渐改变其从属附庸的“他律”地位，逐渐脱离了社会活动中心，开始“边缘化”，音乐的“自律”开始起步，成为封建王朝中王侯和达官显贵们的专享，已开始形成具有一定独立意义的表现艺术。在此期间，世袭贵族和官员们的宴飨越来越讲究排场，规模越来越宏大，伎乐歌舞逐渐趋向于辉煌、宏大与完美。直到隋唐之时，这种燕乐歌舞的表现形态从形式至规模，从曲式结构到表演水平都呈现出无与伦比的高度。无论是唐太宗声震百里、动荡山岳的“秦王破阵乐”，还是唐玄宗最为闲雅的“霓裳羽衣曲”都显现了燕乐鼎盛时期的辉煌，唐大曲将中国伎乐歌舞的表现形式推到了巅峰。

中国古代音乐的燕乐历程总体可分为前后两个阶段。前段是魏晋南北朝时期，后段是隋唐五代时期。

一、魏晋南北朝时期（220—589 年）

魏晋南北朝的前期是魏晋时期，即指魏、蜀、吴三国（220—265 年）、西晋（265—316 年）、东晋十六国（317—420 年），后期是南北朝时期，即指北魏、东魏、西魏、北齐、北周的“北朝”和宋、齐、梁、陈构成的“南朝”（420—589 年）。这一阶段在中国历史朝代上通称为“六朝”①。公元 265 年，三国鼎立对峙的局面为西晋的统一所替代，但不过二三十年，五胡侵扰北方，造成了混乱的局面，晋室东迁，偏安江南，另建东晋（317—419 年）王朝，北方又成了十六国的乱局。直到公元 5 世纪初叶，北方为北魏所统一，称为北朝。南方建立刘宋，是为南朝，形成南北朝对峙局面。公元 581 年隋代建朝，589 年统一全国。

这个时期，我国音乐酝酿着巨大的变革，龟兹（新疆库车）、西凉（甘肃武威）、疏勒（新疆疏勒）、鲜卑等少数民族音乐和高丽（朝）、天竺（印度）等各国音乐在中原地区广泛流传。以相和歌为代表的汉族音乐与南方民歌“吴声”、“西曲”相结合，形成了“清商乐”。南北音乐得到进一步的交融。

---

① 六朝的称谓是由于其中的吴国、东晋及宋、齐、梁、陈，相继建都建康（吴名建业，今南京），而名为“六朝故都”。

魏晋南北朝是我国古代艺术发展的重要阶段。这一时期的艺术成就，首推绘画和雕塑，闻名世界的敦煌艺术是其最突出的成就，敦煌壁画中不少当时音乐、舞蹈的绘画和雕塑就是十分有力的证明。魏晋南北朝音乐与绘画风格同步，注意到旋律线条的清晰、淡朴、情真意切，东晋桓伊的笛曲《梅花三弄》就具有上述风格。唐代时此曲改编成琴曲。

当时流行于江浙一带的吴歌和流行于长江流域中部、汉水一带的西曲有了长足的发展。南北朝时期，音乐文化交流十分频繁，少数民族和外国传入的曲项琵琶、筚篥、羯鼓等乐器得到广泛应用。在乐律理论上有了更加快速的发展，仅南朝梁武帝时就有"论乐者七十八家"之说。琴上应用了纯律；晋荀勖"笛律"应用了"管口校正"的方法；宋何承天发明了接近十二平均律的"新律"；钱乐之用"三百六十律"探求黄钟还原。作为对儒学音乐思想的否定，在魏末出现了音乐理论家嵇康及其音乐论著《声无哀乐论》。

随着佛教的传入，为宣传佛教的音乐也为之盛行起来。从敦煌等地的石窟壁画中的部分乐器图形和乐器演奏的场面观之，可以看到南北朝以来的法乐由龟兹和天竺传入的情景。到南朝的齐、梁两代时，开始用"清商乐"为佛教服务，"清商乐"成为唐代法曲的先声。

从两个方面可以看出这一阶段的历史特点：一是此期除西晋有 51 年的短暂统一之外，其余 500 年都处于四分五裂的割据状态；二是此期封建都城的南移。我国历史上周、秦、汉等朝代都建都于长安、洛阳等北方黄河流域地区，而"六朝"之汉族政权则定都于南京的长江流域一带。由于政治、经济中心的转移，必然造成文化中心的转移，当时中国的文化中心也移至长江流域。由此，形成了音乐文化在这一历史阶段所具有的新特色。

"六朝"时汉族民间音乐已被以"吴歌"、"西曲"为代表的南方音乐为主的"清商乐"所取代。"清商乐"这一"九代之遗声"从此便成为古老汉族音乐之象征和代名词，至隋唐时期融入"九部乐"、"十部乐"的宫廷音乐之中。"清商大曲"则成为中国汉族歌舞音乐最高形式的一个发展标志。文人音乐是中国传统音乐的重要组成部分之一。魏晋时代黑暗的政治制度造就了以嵇康和阮籍为代表的一代具有叛逆性格与独立思考精神的文人。他们在古琴音乐中遨游，宣泄对统治者的反抗与不满；用犀利的文笔写出和儒家音乐思想分庭抗礼的文章，在中国音乐史上写下了不同凡响的一页，同时，"琴徽"在此时的出现也标志着我国古琴音乐进入了一个新的历史发展时期。

自张骞开辟"丝绸之路"以来，西域音乐便开始源源不断地传入中原。西亚的生活习俗和音乐艺术开始风靡中原。这只是在短短几年时间内发生的变化。到"六朝"时期，东晋北方的"十六国"，匈奴、鲜卑、羯、氐、羌等族先后建立割据政权，南北朝的"北朝"则相继由汉化的鲜卑人和鲜卑化的汉人统治，与西域更是血缘相近，地壤相接，"天竺乐"、"龟兹乐"、"康国乐"、"安国乐"、"疏勒乐"等西域歌舞几乎畅通无阻地涌入中原，风靡南北，形成了西域音乐在中原广为流行的蔚为壮观的局面，也为隋唐宫廷燕乐多民族音乐风格的形成奠定了基础。同时，印度佛教在东汉明帝永平年间（58—75 年）传入我国后，三国时期曹植竭力传播来自天竺的佛教音乐。南北朝的梁武帝萧衍亲制佛曲，开创了佛教音乐的华化。"南朝文物，号为最盛。"这一时期是佛教兴盛和佛教音乐华化与多样化的阶段。

二、隋唐五代时期（581—979 年）

公元 581 年正月，北周大丞相杨坚废除 8 岁的周静帝，改元开皇，建立隋朝（581—618 年），统一了中国，结束了中国自东汉末年以来连续三百年分裂混乱局面。但隋朝统治者奢侈骄纵，只维持了 37 年便引起强大的农民起义，公元 618 年，唐国公李渊夺取了政权，在长安称帝，改元为

武德元年,建立了大唐帝国(618—907 年)。隋代虽然历年短促,但也使全国人民得到了暂时的安定,社会一度曾出现空前的繁荣。南北音乐得到广泛交流的机会。

唐初,对外进行了数次的战争,在边境少数民族中进行了友好活动,加强了边防。对内实行了一系列发展经济的措施,使唐朝成为我国历史上繁荣强大的朝代。经济的繁荣是唐朝文学艺术昌盛的物质基础,音乐、诗歌、文学、绘画、雕塑等都取得了灿烂辉煌的成果,出现了杰出的文学家韩愈、柳宗元,诗人杜甫、李白、白居易,画家吴道子等。当时,大唐不仅在亚洲成为政治、经济、文化的中心,而且成为世界上最先进的国家。长安、洛阳、广州、扬州等城市里经常聚集着来自世界各地的使节、商旅、僧人、艺术家和留学生。东达高丽、西到了波斯(伊朗)、北到西伯利亚地区、南达安南(越南)都是唐帝国的势力范围。这给中国和外国音乐的交流创造了条件。同时,国内的统一安定,为各族音乐的大量交流提供了条件。这一和平统一安定的局面持续了一百多年(贞观—开元之间)之久。这使中国封建社会进入了最为强盛的时代,是唐代音乐文化能辉煌发展的重要原因之一。

唐代统治者在政治上奉行"中国即安,四夷自服"的方针,在宗教、文化艺术方面采取兼收并蓄的政策。对于外域东西各国的音乐文化和国内少数民族的民间音乐,都加以广泛地吸收和发扬。国都长安,成为音乐文化交流的集中地。另外,唐代最高统治者唐玄宗等,对音乐非常喜爱并大力提倡,必然引起社会各阶层人士对音乐重视、学习和钻研。当时以汉族音乐"清乐"为主的各族音乐,吸收了外来音乐的有益成分,有了新的发展。至中唐时期,出现了以汉族风格为主的大型歌舞音乐,史称唐大曲。唐朝歌舞音乐的形式极其丰富多样,除歌舞"大曲"外,还有健舞、软舞、声诗、曲子、法曲、鼓吹乐、琴歌;各种器乐的独奏形式,如琵琶、五弦、筚篥、古琴、羯鼓、玉笛、筝、笙、箜篌、胡笳等等,而其中代表各类音乐形式最高水平的乃是"燕乐歌舞大曲"。这是继汉代"相和大曲"、魏晋"清商大曲"之后,我国歌舞大曲最具质量、规模与水平的表演形式,其中又有"清商大曲"、"龟兹大曲"与"西凉大曲"三种不同的风格流派。《霓裳羽衣舞》乃是唐大曲之经典,是一部将我国燕乐推向历史顶峰的作品。

开元后期,由于节度使力量的强大,中央政府逐渐失去了控制能力。天宝十四年,"安史之乱"是盛唐以来社会矛盾的集中表现,中央政权和地方割据势力发生了长时期的斗争,在延续十年之久的农民大起义中,不少藩镇自封为帝,继唐朝之后统治北方的有后梁、后唐、后晋、后汉、后周五个朝代。南方出现了前蜀、后蜀、吴等十个国家,史称"五代十国"(907—979 年)。这种局面延续了五十年之久,在这段时间里,杂剧和各种民间音乐得到了较大的发展。如曲子(词)、歌舞戏、有歌唱的说法,以及琵琶、琴等器乐演奏得到发展,出现了一些反映现实的优秀作品,深受群众欢迎,这对于宋元时期说唱音乐和戏曲音乐的发展,具有重要的意义。

在乐谱方面,由于传播乐曲的需要,发明了管色谱、琵琶谱和减字谱(琴)。在创作实践中"犯调"[旋宫(调高)、转调(调式)]已广泛使用,出现了雅乐八十四调和俗乐二十八调的理论。有关音乐专著大量涌现,到北宋年间欧阳修与宋祁编撰的《新唐书》时,收集的唐代音乐专著达 25 部、111 卷之多。如《乐书要录》、刘贶《太乐会壁记》、崔令钦《教坊记》、段安节《乐府杂录》、徐景安《乐书》等。隋朝出现了著名的音乐家万宝常,唐代出现了器乐演奏家康昆仑、裴神符等,以及擅长演奏羯鼓和作曲的皇帝唐玄宗(李隆基),精通音乐的诗人白居易等。

一个民族音乐文化的高度发展,有的时候需要几个世纪的文化积淀。隋唐 300 余年间,音乐文化的发展所以能够达到中国历史上最为辉煌的时期,其原因是多方面的。国家的强盛、民族的和睦、经济的繁荣、社会的富裕为文化艺术的高度繁荣提供了雄厚的物质基础,创造了优越的发展条件。全民族文化素质的空前提高(唐朝全国人口最多时为 5000 万人),使得唐朝在诗歌、建

筑、音乐、舞蹈、绘画、书法、服饰、化妆、器皿制作等领域取得了全面的突破。在魏晋南北朝时期西域音乐大规模传入的基础上，建立起了以多民族音乐为特色的文化体制。宫廷燕乐得到高度发展，“七部乐”、“九部乐”、“十部乐”和“坐部伎”、“立部伎”的建立标志着隋唐音乐的最高成就，在中国历代宫廷音乐中具有登峰造极的划时代意义。

中国歌舞音乐自远古始，发展到唐朝已进入巅峰的辉煌时期。宫廷、官府、军营豢养了不计其数的宫伎、官伎、营伎、家伎，由专门训练的歌伎、舞伎、乐伎在各种歌舞和音乐形式中分别担任歌唱、舞蹈和器乐的演奏。宫廷贵族和文人接连不断的大宴小席，均有歌舞相佐，歌舞音乐的社会需求量急遽膨胀。唐朝的音乐机构“太乐署”、“教坊”、“梨园”为宫廷高水平歌舞艺人的培养与输送提供了必要的保障；甚至贵族文人也不惜花费大量金钱和精力来私养乐伎。“黄金不惜买娥眉，捡得如花三四枝。歌舞教成心力尽，一朝身去不相随。”（白居易《感故张仆射诸伎》）诚然，无论宫廷或民间，歌伎、舞伎的最终命运是悲惨的，“君看白发诵经者，半是宫中歌舞人”（卢纶《过玉贞公主影殿》）。但无论如何，唐朝缔造了一个燕乐歌舞音乐的黄金时代。此期的民间音乐、文人音乐和宗教音乐也有较大发展，尤其是民间音乐中的“曲子”。文人音乐中的“琴乐”和“词乐”，成为文人阶层传统音乐形式和新兴音乐形式兼而有之的两大类别。佛教说唱音乐“变文”的出现，标志着佛教音乐华化的完成。

唐朝对西域音乐的开放性政策，体现了唐王朝对国家、民族文化的自信心。“城头山鸡鸣角角，洛阳家家学胡乐。”（王建《凉州行》）这是一个“外来音乐”盛行的时代。同时，唐朝社会各阶层普遍喜爱音乐、歌舞成为一种时代风尚。“《六幺》、《水调》家家唱，《白雪》、《梅花》处处吹。”（白居易《杨柳枝词》）这些都和唐朝“兼容并蓄”“多元并存”的文化政策、统治者喜好歌舞音乐的传统，以及引起的社会导向作用密切关联。李唐王室乃陇西大族，与鲜卑族联姻[①]，也是唐朝统治者普遍喜爱西域音乐的重要因素之一。所有这一切，是形成唐朝燕乐歌舞壮观辉煌，成为中国音乐历程中的重要时期。

第二节　清商乐

清商乐，简称清乐。它是在南方民歌“吴声”、“西曲”等民间音乐的基础上，继承了相和歌的传统发展起来的新乐种。“吴声”是流行于江浙地区的民歌，“西曲”是流行于湖北荆楚地区的民歌。它们受到上层社会的重视，一方面是由于西晋末年的战乱使宫廷中的“旧乐”大都“散亡”，《晋书乐志》载：在东晋初年出现了“间韵曲折，又无识者”的局面，因而不得不转向下层，采用新的民间音乐；另一方面，也由于“吴声”、“西曲”形式新颖，曲调婉转动听，受到人们的广泛注意和喜爱。

一、清商乐的音乐基础——吴歌和西曲

吴歌是古代吴地（江苏）一带的民歌。由于北方人民的大量南移，南方的生产力得到了迅速的发展，以建邺（今南京）为中心形成了一个商业繁荣的局面，商旅生活占有很重要的一个地位。

---

① 唐世祖联姻的独孤氏、唐高祖李渊联姻的窦氏、唐太宗李世民联姻的长孙氏均出自鲜卑。见冯文慈：“西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源”，《交响》1993 年第 2 期，第 3 页。

在民间音乐方面，多以反映这一社会情况的是游子、思妇、惜别等思慕情绪为音乐内容。据《晋书·乐志》载："吴歌杂曲，并出江南，东晋以来稍有增广。其始皆徒歌，既而被之管弦。盖自永嘉渡之后，下及梁、陈，咸都建业，吴声歌曲起于此也"。《乐府诗集》"吴声歌曲"题解中说："吴声歌旧器有箎、箜篌、琵琶，今有笙、筝。"吴歌的曲式结构通常是五字一句、四句一段的分节歌，也有五言三句或长短句相结合的形式。如《吴歌·黄鹄曲》四首中之一："黄鹤参天飞，半随还哀鸣。三年失群侣，生离伤人情。"《吴歌·团扇郎》六首中之一："七宝画团扇，灿烂明日光，饷郎却煊暑，相忆莫相忘。"《大子夜歌》："歌谣数百种，子夜最可怜。慷慨吐清音，明转出天然。"吴歌内容细腻，常用双关语，从形式、内容、伴奏乐器来分析，显然是一种以抒情见长的独唱歌曲，大概类似后来的小调。

西曲是南朝刘宋时期以江陵为中心，荆、郢、樊、邓之地(当今湖南、湖北、四川、贵州一带)的民歌，因地处首都以西，而称为西曲。这里的民间歌唱、舞蹈的风气相当普遍。《宋书·良吏传序》载："凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群。"这些歌舞，多是些反映商人、游女的生活，充满水上船边的情调。西曲现存的代表作有《乌夜啼》、《莫愁乐》、《那河滩》等 34 首。其中舞曲 16 首，歌 15 首，类似"送声"的 3 首。西曲的歌曲内容多是些"断肠"之乐；西曲的句法结构比吴歌活跃而多样化，它是以五言长短句为常见，而四言、七言的句法也不少。如《莫愁乐》之一："莫愁在何处？莫愁石城西，艇子打双桨，催送莫愁来。"《莫愁乐》之二："闻欢下扬州，相送楚山头。探手抱腰看，江水不断流。"再如《那河滩》："女：闻欢下扬州，相送江津湾。愿得篙橹折，叫郎到头还。男：篙折当更觅，橹折当更安。各自是官人，那得到头还。"在前两首《莫愁女》中，前者为我们刻画了一个生活、歌唱在水上舟中的莫愁形象，随着双桨的荡漾，仿佛可以听到催送而来的莫愁的歌声。后者出现的是送别情郎的女子形象。在江陵一带的都市中，由于水运和商贸的繁盛，普遍地造成这一带男女生活中的离愁别绪。在《那河滩》中也出现了《莫愁女》的形象。这是一个对爱情大胆追求、真率表白的莫愁；是一个遭受相思离别之苦却祈求稳固、永恒和长相厮守的爱情生活的莫愁。莫愁和她的歌声被人们当做安定和睦生活的向往。据说莫愁是一位居住在鄂州石城(今湖北钟祥县)善于歌唱的女子，舞曲《莫愁乐》即是莫愁女的名字。《旧唐书·乐志》说："《莫愁乐》者，出于《石城乐》。石城有女子名莫愁，善歌谣，《石城乐》中复有忘愁声，因有此歌。"西曲也有欢快的歌曲，这部分歌曲音乐则是属于边歌边舞的形式，是由众人齐唱或伴唱而进行的，据《古今乐录》记载：旧时舞者十六人，梁朝则大都改为八人。西曲的音乐特点是，"其声节送和，与吴声亦异"，常用"送和声"。大概舞曲的"送声"多半是众人的齐唱。

吴声与西曲有异有同。西曲的引子"送"与尾声"和"是前后分开的；而吴歌不截然分开，引子与尾声称为"和"、"送"均可。西曲不用弦乐器，用管乐器加铃鼓。《古今乐录》中载："凡倚歌悉用铃鼓，无弦有吹。"《南齐书·东昏记》也有"吹笙歌作《女儿子》"的记载。吴歌用箎、箜篌、琵琶、笙、筝等乐器伴奏。有时也单用一件筝伴奏，如《乐府诗集》载《上声歌》，"初歌《子夜曲》，改调促鸣筝，四座暂寂静，听我歌《上声》"便是用筝自弹自唱。西曲与吴歌一样，也是一种独唱性质的歌曲，其风格或悲声，或豪爽，或轻快。西曲与吴歌都可以把若干不同的歌曲连缀起来演唱，构成套曲形式。二者在歌词内容上大都是情歌，其因是南朝统治阶级的腐朽，整天迷恋于声色，词曲作者大都从统治的趣味出发，以男女爱情作品投其所好，而健康、爱国、发奋的作品较少。

二、清商乐的音乐结构

清商乐的歌词结构多采用"吴声"、"西曲"的五言四句，对仗整齐。也有少数歌词采用长短句。从曲式上看，在每一唱段，即每一"曲"之前加一个曲调相同的引子，末尾再加一个尾声。引

子和尾声称为“和”或“送”。一首“曲”,有的有引子无尾声;有的有尾声而无引子,有的既有引子又有尾声。如:吴声的“送—曲—送”结构:《乐府诗集》引《古今乐录》载的《子夜变歌》,“曲”前“送”的歌词是“持子”两字,“曲”后“送”的歌词为“欢娱我”三字。再如西曲的“曲—和”结构:《三洲歌》中“和”的歌词为“三洲断江国,水从窈窕河旁流。将欢乐,其来长相思”。属于“曲”后有“和”。“和”的歌词较长,推想其曲调也当较长。西曲还有“送--曲—和”结构:《西乌夜啼》中“和”的歌词为“白日落西山,归来去”。“送”的歌词为“折翅乌飞,何处被弹归?”“吴声”“西曲”往往有数段歌词,可组成分节歌;也可由若干首相近歌曲连接起来,构成组曲的形式①。

三、清乐大曲

清乐大曲就是清商乐中多段大型的歌舞音乐,称为“大曲”主要是因为它已具有特定的大套结构形式,相比“相和大曲”它有了新的发展。它由三部分组成:一是序曲。开头被称为“四部弦”或“八部弦”的四至八段器乐演奏。二是中部。由多段声乐曲组成的全曲主体,每段歌唱的结尾都有一个“送”的“尾句”,称为“送歌弦”②。三是尾声。结束部又分几个乐器段,称为“契”或“契注声”。可采用多件乐器的合奏,也可采用一支笛子独奏。这种曲式结构发展到后来,为隋、唐大曲所用。

四、清商乐的题材

清商乐的题材来源于两个方面:一是来源于民间。清商乐中的民间创作,以表现爱情或离别之情的题材居多。但也有些民间清商乐作品反映了人民的苦难生活,如“吴声”中的“阿子歌”:“田野草欲尽,东流水又暴,念我双飞凫,饥渴常不饱。”它通过一双鸭子的描述,曲折地反映了浙江嘉兴地区人民在东晋门阀士族统治下饥寒交迫的生活。二是来源于宫廷。宫廷清商乐在东晋和刘宋初期,曾创作了一些较好的作品,其中以东晋桓伊创作的笛曲“三弄”比较著名。在宫廷清商乐创作中占主要地位的还是一些庸俗色情的内容。它是门阀地主阶级政治上腐败和生活上荒淫糜烂的反映。尤其是刘宋大明(437—467年)以后到齐、梁、陈三朝(479—589年)所产生的作品。如梁武帝的《江南三弄》七曲,陈后王的《玉树后庭花》、《春江花月夜》等,都是淫靡之作。南齐王融的《法乐》十二曲、梁武帝的《上云乐》七曲、《正乐》十曲等,则是宣扬儒、佛、道三教合一的产物,反映了神学思想对音乐艺术的深刻影响。

第三节　佛教音乐及其影响

一、印度佛教音乐的传入

公元1世纪的东汉初年,印度的佛教经西域传入我国。由于传入中国的佛教已经不是印度早期的原始佛教或是“部派佛教”,而是当时在印度占重要地位的特别重视音乐影响的大乘佛教。因而,佛乐成为佛教传教的重要载体。据南朝梁僧人慧皎(497—554年)的《高僧传》(卷二)记载,祖籍印度、生于龟兹、十六国时期的高僧鸠摩罗什,就曾经说:“天竺国俗,甚重文制。其宫商

---

① 《乐府诗集》引《宋书·乐志》。

② 张永:《元嘉正声伎录》。

体韵,以入弦为善。凡觐国王,必有赞德。见佛之仪,以歌叹为贵。经中偈颂,皆其式也。"所谓"偈",是梵语音译"偈佗"的简称,或意译作"颂",是由四句组成的歌唱的诗句,四言、五言、六言、七言等不定。大乘佛教非常懂得,通过诵经赞颂等仪式的展现,发挥佛教音乐的感召力,既可以增强信众在精神上的专注与虔诚,又能够吸引更为广泛的芸芸众生,即发挥音乐在"内修"、"外宏"方面的功能,可以达到"上求佛道、下化众生"的结果。

二、中国佛教音乐的萌生

(一)声呗、转读、唱导

我国中原佛教音乐的萌生,受到印度大乘佛教音乐的启示,但其成长却是以中国民间音乐为乳汁。这不仅有文献记载证明,也可从今存佛教音乐的逆向推导来证实。举行佛教仪式时,歌咏偈佗以赞颂诸佛等的曲调,叫做"呗"。所谓"呗",是梵语音译"呗匿"的略称,或译作"声呗"、"梵呗"。意译是"赞叹"、"赞颂"。"呗"具有歌咏性,也可有乐器伴奏,这种特点在印度本土的形成和发展经历了漫长的过程。印度佛教的"呗"传到中国时,早已具有歌咏性。正如《高僧传》(卷13)"经师篇总论"所说:"天竺方俗,凡是歌咏法言,皆称为呗。"但是佛教传到中国以后,逐渐发生了变化,"咏经则称为转读,歌赞则号为梵呗。"大约自南朝起,佛教在中国的流传中,"呗"的划分更为细致,表现也更富于音乐性——诵经叫做"转读",而歌唱偈颂特称"梵呗"。"转读"的"转"可能与"啭"通,"转读"意味着富于曲调性的诵经,"经师篇总论"在论述转读时说,"转读之为懿,贵在声文两得。若唯声而不文,则道心无由得生;若唯文而不声,则俗情无由得入"。若能"精达经旨,洞晓声律",则其声可以"起掷荡举,平折放杀,游飞却转,反叠娇哢",从而达到"听声可以娱耳,聆语可以开襟。若然可谓梵音深妙,令人乐闻者也"。可见转读的曲调性是相当强的。此外又有所谓"唱导",其作用则如《高僧传》(卷13)"唱导篇"所说,是"宣唱法理,开导众心"。文中批评那种拙劣的唱导说:"吐纳宫商,动见纰缪",可见唱导也是歌唱性的。

(二)带有自创因素的"中国声呗"

根据唐代僧人道世所著《法苑珠林》(668年编纂)记载,带有自创因素的"中国声呗"始于三国时期的曹植(192—232年)。文曰:"至魏时陈思王曹植,……每读佛经,辄流连嗟玩,以为至道之宗极也。遂制转赞七声升降曲折之响;世人讽诵,咸宪章焉。尝游鱼山(在东阿,属今山东),忽闻空中梵天之响,清雅哀婉,其声动心;独听良久,而侍御皆闻。植深感神理,弥寤法应,乃摹其声,节写为梵呗,纂文制音,传为后式。梵声显世,始于此焉。"这一段叙述,所谓"天授梵呗",难以尽信。因为至迟从东晋经南北朝到隋朝时期,曾经出现不少善于"唱导"、"梵呗"的僧人。中国的佛教音乐不可能是少数人在短时期创造的结果。如果说,中国的佛教音乐并非来自印度的原型而带有自创因素,并经过长期发展才得以形成,是合情合理、合乎文献记载的。

(三)华化的"中国声呗"

为了更好地在中国宣传教义,使佛教获得更快的发展,"中国声呗"走向了华化。虽然"中国声呗"要时刻在教派之争中确立其正宗地位,也要把"天竺传来的"视为神圣,在一些无须翻译的赞呗之中,在节奏方面保留了一些受印度大乘佛教音乐影响的原始痕迹,而其他方面都进行了华化。这样做的原因有二:一是语言因素。在译佛乐梵音的过程中,译词配曲困难和矛盾太大。《高僧传》(卷13)"经师篇总论"又说:"梵音重复,汉语单奇。若用梵音以咏汉语,则声繁而偈迫;若用汉曲以咏梵文,则韵短而辞长。是故金言有译,梵响无授。"这里主要是说,相比较而言,印度的梵语音节多而汉语音节较少,金言(佛经)翻译成汉语时,原来的印度曲调不能适用。至于说

"用汉曲以咏梵文",则只是行文中为了说明问题的一种假设,在中国既不存在,也不需要。二是音乐因素:佛教要在中国发展,除佛经汉译外,还必须使佛曲具有通俗性和群众性,所以其曲调必须是中国人十分熟悉的民间曲调。因此,中国佛教音乐形成了因地各异的地方风格。这一点既可以由现存的佛教音乐和若干曲调考证的学术成果所证实,还可以在文献中看到有关记载。据唐代僧人道宣(596—667年)《续高僧传》"杂科·声德篇总论"记载:"地分郑卫,声亦参差。然其大途,不爽常习。江表(指长江以南)关中,巨细天隔,岂非吴越志扬,俗好浮绮,致使音颂所尚,唯以纤婉为工?秦壤雍(指古雍州,长安一带)冀,音词雄远,至于咏歌所被,皆用深高为胜。……剑南(今四川及滇南)陇右(今甘肃一带),其风体秦。"所述南方"纤婉"而北方"雄远"等等,区分相当准确,和现代中国民间曲调的地域差别是一致的,可以说明至迟到初唐时期,中土的佛教音乐已经具有明显的本国地方特点。

三、魏晋南北朝的佛乐

(一)佛教的大举传播

魏晋时期,由于连年战乱,社会经济遭到极大的破坏,人民流离失所,痛苦不堪。这时,人们对佛教的宣传产生了兴趣,再加上各族统治阶级对佛教的利用和提倡,佛教便在中国迅速蔓延起来,尤其南朝梁武帝(464—549年)将佛教定为国教,佛教的地位大为提高,佛教的传播更为广泛。据《南史·郭祖深传》载:"都下佛寺,五百余所,穷极宏丽。僧尼十余万,资产丰沃。所在郡县,不可胜言。"梁武帝萧衍在位三年,他亲自发愿,宣布舍道归佛。他不但重视译经工作而且还亲自注经《疏记》、《问答》数百卷,曾四次舍身在同泰寺为寺奴,由群臣以一亿万钱赎回宫中。这位笃信佛教的皇帝,同时又深研音律,对音乐兴趣极浓。他曾创制乐器四具,名曰"通",又制十二律管,进行了一系列的实验。这样一位既精通佛理又精于音乐的皇帝,对佛教音乐的发展有着重要的影响。

此时,佛教音乐在传播教义中采取了群众喜闻乐见的形式,民歌、小曲、杂技、戏剧,无所不用。每逢宗教节日,寺院内外鼓乐喧天,形成了较大规模的文艺汇演。客观上佛教音乐在宣传教义的同时丰富了群众的艺术活动,对我国民间音乐的发展起到了保存、继承、传播和集中的作用。

(二)中国佛乐的发展

此期的"中国声呗"更多地把中国人熟悉的民歌、小曲吸收进去作为配合经文的曲调,并在此基础上逐步产生了大批适合于群众接受的中国佛曲,基本克服了群众不易接受印度旋律的矛盾。梁朝的慧皎在《高僧传》中说:"自大教东流,乃译文者众,而传声盖寡。……始有魏陈思王曹植深爱声律,属意经音……以为学者之宗,传声则三千有余,在契则四十有二。"曹植写了不少佛曲,是中国佛教音乐最早的创作者之一。

中国的佛乐具有深厚的民间音乐的基础。《高僧传·读诵篇》说:"康所述偈赞,皆附会郑卫之声",因而得到群众的欢迎,并得到广泛的流传。寺庙常常成为民间音乐的集中场所,特别在佛教的各种节日里,不仅举行各种宗教迷信活动,还进行音乐、戏剧、杂技等艺术表演,所以寺庙对我国民间音乐的集中、保存和提高起到了十分重要的作用。由于宗教的保守性,寺庙可称为保存中国古代音乐的"冰箱"。

(三)注音反切拼音法的意义

在翻译佛教的过程中,我国知识分子曾参照梵文的拼音,发明了最早的汉字拼音法——反切法(用两字注另一字,取前字头、后字尾相切),并建立了平、上、去、入的四声体系。从5世纪沈约

的《四声谱》开始,音韵学就成为一门独立的科学,它对歌曲曲调的发展和歌唱技术的提高均产生一定的影响。其意义表现在五个方面:一是促进了音韵学这一学科的形成。注音的反切方法,以及将平、上、去、入四声用于诗律均与此有关。从公元五世纪沈约的《四声谱》始,音韵学便成为中国声乐和作曲法必须掌握的基础知识和辅助课程。二是为形成有中国特点的佛教音乐体系奠定了基础。三是直接或间接地促进了变文、诸宫调、评话等说唱艺术的形成与发展。四是促进西域音乐在中原的传播。五是对保存、集中、传授、提高民间音乐起到积极的作用。

四、变文

(一)变文的由来

说唱音乐是一种叙事性有说有唱的大型声乐体裁。在我国有着悠久的历史,战国时荀子的《成相篇》就是用韵文说唱形式写的。汉魏相和歌,南北朝时的《孔雀东南飞》,六朝以来的散文与四六文体,到南北朝时期,佛教徒把“佛经”和叙事歌曲相结合,发展成一种被称为“变文”或“唱文”的说唱形式。而隋唐时民间流行有“说话”,有可能就是我们现在所说的“说唱音乐”。目前所见到的隋唐作品,只有敦煌石窟中发现的佛经“变文”。清末光绪二十六年(1900 年)以后,甘肃敦煌莫高窟藏经洞的大约 2 万卷古代文献被当地道人发现并陆续面世①,多是汉文的佛经手写卷子,其中夹杂了不少“变文”和“变相”(相关的图画)。所谓变文,最初大概是佛教寺院的僧人为了向一般听众宣传佛教教义,即“俗讲”所用的底本类别之一,它们大多写于唐代中期到五代时期。所谓变文的“变”,其使用可能源于六朝,有变化、变异、变幻之意,变文起初的功能是为了演变佛教的教义而来,隋唐时佛寺中称做“转读”,其俗化程度很大,正如《续高僧传》所说:“六朝经师多斟酌旧声,自拔新异。至隋唐以还,则反俯就时声,同于郑卫之音,转经至此,已与散乐无别。”宫廷里吸收带有消闲娱乐性的民间音乐称“散乐”。这种变化“和”俗讲的盛行有关。所谓“俗讲”,顾名思义是用通俗的语言和群众喜闻乐见的曲调讲解佛经。大约在 7 世纪末、中唐之初已经盛行,并延至晚唐不衰。

(二)俗讲

现有丰富的资料说明唐代兴起的“俗讲”是我国说唱音乐发展的源头之一。虽然唐代以前,已经有说唱的萌芽,但发展线索资料较少。唐代佛教在中国传播得非常广泛,翻译了许多佛经,但那些佛经只有文人才能看懂,故佛寺之中采用了通俗讲经的方法,即“俗讲”。“俗讲”是把佛经编成许多通俗的故事,用印度传来的唱经形式,先以散文的道白形式说一段,然后再把要说的故事以歌的形式唱出来。由于“俗讲”十分吸引人,佛寺也就成为“俗讲”表演的戏场了(西安的慈因寺当时就是戏场)。甚至皇家的公主也不避闲人到佛寺去听“俗讲”。但是,人们的主要目的不是去接受佛经的感化,而是去听佛教说唱。“俗讲”含很多即兴成分,唱者不严格遵守佛经的教意,而是吸收了许多世俗故事,变得很自由,唱起来很动听,因而“俗讲”的曲调有时便成为当时流行的歌曲。

(三)俗讲僧——文溆

唐代出现了职业的“俗讲僧”,文溆便是唐代著名的“俗讲僧”。这类僧人专门从事通俗的讲经工作而不诵经吃斋。他们受到正统僧人的鄙视,甚至遭到迫害。有些“俗讲僧”就被逐出寺院,这与“俗讲”的内容有时脱离佛家大义,或具有反抗精神的内容分不开。“俗讲”脱离宗教以后,便

---

① 根据张仲执笔的《敦煌简史》,敦煌市对外文化交流协会审编,1990 年版,第 190 页。

正式成了说唱艺术品种。唐代俗讲僧文溆，大致活动在宪宗末期到宣宗初期(约 820—847 年)，名声显赫，甚至引起皇室的兴趣。敬宗就曾亲临兴福寺观其俗讲。又据唐代赵璘《因话录》(卷四)记载，文溆"公为聚众谈说，假托经论，所言无非淫秽鄙亵之事"，以至"愚夫冶妇，乐闻其说。听者填咽寺舍，瞻礼崇拜，呼为和尚。教坊效其声调，以为歌曲"。和尚是当时对于僧人的敬称而不是泛称，与现代有别，可见当时至少有相当多的人对于他的俗讲颇为赞赏。但他终于因为所言"淫秽鄙亵"，以致被官府"前后杖背，流在边地数矣"。至于其声调经教坊效法，成为固定的"曲调"(曲牌之意)，则有文献可证。唐末段安节在《乐府杂录》"文溆子"条目中记载说："长庆中，俗讲僧文溆善吟经，其声宛畅，感动里人。乐工黄米饭依其念四声'观世音菩萨'，乃撰此曲。"看来，对于文溆的评论，自古以来就有或褒或贬之不同，但无论如何，当时俗讲之盛行和俗讲中吟、唱声调之动人，是无可怀疑的。而且这种声调，无疑是在汉族语言、中土音乐的基础上形成的。

(四)变文的异化

唐代"俗讲"的唱词多保存在"变文"中，即俗讲的底本，又称变。这种"变文"的资料一部分在敦煌的佛洞中得到保存，但它们在近代被西方帝国主义分子掠夺去不少。从现在的"变文"可以看出当时说唱的故事内容早期是以佛经为题材的，主要是体现佛教教义，宣传皈依佛法、劝善惩恶。现代学者陈寅恪就曾经根据文献推论说，"可知当日中央亚细亚说经，例引故事以阐经义，此风盖导源于天竺，后渐及于东方"①。比如《目莲变》、《维摩诘经变》等。后来，"变文"的内容突破了佛教教义的樊篱，出现了非佛教内容的民间传说和社会历史人物的世俗题材。变文也由寺院逐步走向民间，出现了民间艺人性质的"变文"说唱者。如讲史的《列国志》、《汉书》，小说传奇的《舜子至孝变》、《昭君变》，小说灵怪的《唐太宗入冥变》。还有把时事新闻作为俗讲的材料，如《张义潮变》(唐末的民族英雄)等。"变文"开始了全面的异化。这并不奇怪，因为在盛时的唐代佛教，佛寺不仅是老百姓礼佛祈福的地方，也是他们节日聚会、游耍、享受文化娱乐的场所。寺院僧人以俗讲为手段，悟俗化俗，同时投百姓之所好，间杂以动人的故事、歌唱、绘画，以期获得更多的布施，是很自然的事，也是有文献可证的。

(五)变文的结构特点

变文在结构方面的典型特点，主要是散文和诗歌(韵文)的迭出相间。散文的部分是讲诵用的，它是依照佛经的散文即"长行"而来；而诗歌的部分则是歌唱用的，是依照佛经的"重颂"(重复长行的诗歌)、"偈颂"而来。可见变文的诗歌部分常常重复前边散文部分的手法，却源于佛经。它形式上大多是七字句，间或有其变形的三、三结构，也有少数是六字、五字等杂言结构的。散文和诗歌反复地相间出现，即唱说交替的特点，在完整的特别是长篇的变文中十分明显。

从现存的变文内容上看，其变文内容分为宗教性的和非宗教性的两类。一是宗教性的变文，其特点是题材和内容均来自佛经。如《破魔变文》②：我佛当日为度众生，弃舍王宫，雪山修道。今经六载苦修行，四智周圆。当腊月八日之晨，下山于熙莲河沐浴，洗多年之腻体，证紫磨之金身。出清净之爱河，遇吉祥之长者。广铺草座，供养殷勤；牧女献乳于此时，四王捧钵于是日。才登座上，震动魔宫。魔王当尔之时，道何言语(以下是七言韵文的歌唱部分)："苦行山中经六年，四智周圆道果坚。下山欲救众生苦，洗濯垢腻在熙莲。才出河来逢长者，广铺草座结良缘。牧女献乳亲供养，四王捧钵到河边。才坐定，震天宫，故知圣力遍无穷。魔王登时观下界，方知如来出

① 《西游记玄奘弟子故事之演变》。

② 敦煌石窟变文写本，伯字 2187 号，作于五代后梁(907—923 年)，描写如来佛如何破除魔王的妖法。

世中。”于是魔王既观下界,……魔王当时道何言语(以下是七言韵文的歌唱部分):“魔王忿怒在逡巡,广点妖邪之鬼神……”二是非宗教性的变文,其特点是题材和内容均来自历史故事、灵怪或传奇小说。如《王昭君变文》①:从昨夜以来,明妃(昭君)渐困,应为异物,多不成人。单于重祭山川,再求日月,百计寻方,千般求术,纵令春尽,命也阿存。可惜明妃,奄从风烛。故知生有地,死有处。怜至三更,大命方尽。单于脱却天子之服,还着庶人之裳,披发临丧,魁渠并至。晓夜不离丧侧,部落岂敢东西。日夜哀吟,无由暂辍,恸悲切调,乃哭明妃处若为陈说(以下是七言韵文的歌唱部分):“昭军昨夜子时亡,突厥今朝发使忙,三边走马传胡命,万里飞书奏汉王。单于是日亲临哭,莫舍须臾守看丧,解剑脱除天子服,披头还着庶人裳。衙官坐位刀劳面,九姓行哀截耳踏,□□□□□□□②,架上罗衣不重香,可惜未央宫里女,嫁来胡地碎红妆。首领尽如云雨集,异口皆言鬬③战场,寒风入帐声犹苦,晓日临行哭未央。昔日同眠夜即短,如今独寝觉更长。何期远远离京兆,不意冥冥卧朔方,早知死若埋沙里,悔不教君还帝乡。”表奏龙庭。……乃葬昭军处,若为陈说(以下是七言韵文的歌唱部分):“诗书既许礼缘情,今古相传莫不情……”

以上《破魔变文》散文部分结束时的“道何言语”,《王昭君变文》散文部分结束时的“若为陈说”,都是变文中惯用的套语,意味着歌唱的部分即将开始。以上两例所示,宗教性变文与非宗教性变文,在结构方面都是散文与诗歌相间。亦有有诗歌无散文的,只散文短篇的例外。变文通常有变相相伴而行,但有的只存变文,未见变相。

变文在隋唐时期影响很大,后世音乐中诸宫调、鼓子词、弹词等说唱音乐就直接受其影响。

第四节　乐律理论

“丝绸之路”的开辟和民族大融合以及朝代的更迭,使多种不同文化背景的音乐在燕乐时期得到了空前广泛的交融。燕乐的兴起及曲项琵琶、五弦琵琶、筚篥、方响、锣、钹、腰鼓、羯鼓等少数民族和外国乐器的传入,不仅极大地推动了此期歌舞音乐的快速发展,同时也促进了乐律学理论的新发展和记谱法的成熟。在这一时期乐律理论的新探索有:南朝宋何承天的新律、南朝钱乐之的三百六十律、沈重的三百六十律、晋荀勖的笛律,隋初万宝常的八十四调、唐燕乐二十八调。这一时期在记谱法上的新发展有文字谱、减字谱、敦煌琵琶谱、舞谱等。

一、开皇乐议

北周大定元年(581 年),北周隋王杨坚篡夺北周皇位称帝,建立了隋王朝,改元开皇。统一后的王朝在文化政策上取何种态度,在礼乐制度上又如何恢复华夏正统的地位,这是最高统治者迫不及待地考虑的问题。于是隋朝统治者在建立后的开皇(581—600 年)初年就召集一批高级官吏,着手整顿宫廷音乐,准备颁发新的乐制,以适应其开国形势的需要。而议乐的重臣郑译、苏夔、何妥等人“竞为异议,各立朋党,是非之理,纷然淆乱”,进行了一场有关雅乐制度的争议。这一事件由于在开皇年间进行,故称“开皇乐议”。这场议论兴师动众,持续几年之久,甚至连隋文帝也几度亲自干预,但最后仍以不了了之告终。诸派之所以争论不休,除因缺少音乐知识而引起

---

① 敦煌石窟变文写本,伯字 2553 号,描写王昭君和番,远嫁单于(属于“突厥”部)的故事。

② □为原手写卷子的缺文。

③ 鬬,可能是斗争的“斗”的繁体字,别写字。

的纠葛外，其实质是想借制定新律的机会争胜于政治权势，致使乐议毫无结果。“开皇乐议”实质上是在音乐领域内如何对待外来文化与传统文化的一场历史性的辩论。

隋文帝针对雅乐并用胡声的时间过长，音律多不协调的情况，下诏征求精通音乐的人士集合于尚书省，专门讨论制定雅乐之事。郑译提出了七声十二律旋相为宫的“八十四调”宫调体系的方案，并且详细介绍龟兹等乐家苏祇婆的“五旦七调”理论，还写了 20 多篇文章说明要旨，期望得到朝廷的采纳。邳国公苏威之子苏夔反驳郑译，说《春秋左传》记载“七音、六律，以奉五声”，每宫只用五种调式，没有听说再加上变宫、变徵两种调式，反对郑译的提议。郑译不得不搬出《汉书·律历志》中关于《七始》的一套理论为自己辩护，即“黄钟为天始，林钟为地始，太簇为凡始，是为三始。姑洗为春，蕤宾为夏，南吕为秋，应钟为冬，是为四时。四时三始，是以为七。今若不以二变为调曲，则是冬夏声阙，四时不备。是故每宫需立七调。”参加乐议的人多数同意郑译的主张。

在调式音阶的使用上郑译与姜夔都提出，将“以林钟为首”改为“以黄钟均调首”，即变徵为宫。又主张“清乐去小吕，还用蕤宾为变徵”，也就是说，废除半音位置在七声音阶的三、四级与七、八级之间的“新音阶”，恢复使用半音在四、五级与七、八级之间的“古音阶”。众人都表示赞同他们的意见。

国子监博士何妥极力诋毁郑译提出的十二律旋相为宫的主张。何妥深受隋文帝的宠信，自恃有皇帝撑腰，又嫉妒郑译等人获得成功，便从中破坏。何妥利用隋文帝向来不喜欢学问，不懂得音乐的情况，反对采用七调，他说：“近代书记所载，缦乐鼓琴吹笛之人，多云‘三调’。三调之声，其来已久矣，请存三调而已。”坚持只用流传民间的“清商三调”。太常卿牛弘主持乐议，而他却对音乐一知半解，著名音乐家万宝常虽然精通音律，却只是个普通乐工，意见得不到重视，所以“开皇乐议”只好让各派不同意见者各自修订雅乐，完成以后进行鉴定，择优使用。何妥害怕雅乐修订后好坏立见分晓，于是要弄阴谋诡计，抢先搞了一次试奏，只用黄钟一调，胡诌什么：“黄钟之音，象征着皇帝的德行呀！”以此讨好文帝。对音乐不懂装懂的隋文帝也附和着说：“滔滔和雅，甚与我心会。”认为音乐非常符合他的心意。于是何妥乘机建议雅乐只用“黄钟一宫”，其他宫调弃之不用。隋文帝大为高兴，重重赏了何妥一班修订雅乐的人。郑译等人的建议也就无人理睬了。

开皇九年(589 年)，平定南朝陈国，重新获得保存在南方的汉族传统古乐。牛弘上奏隋文帝，认为新得到的陈国音乐，是正统的古乐，请求整理使用。隋文帝听了这些传统古乐以后，感叹地说：“此华夏正声也，非吾此举，世何得闻。”后设置清商署对雅乐的演奏加以管理。牛弘又根据郑译原先的提议，请求恢复使用古代“五声六律，旋相为宫”之法，但隋文帝却只听何妥的谗言，“不许作旋宫之乐，但作黄钟一宫而已”。因此，隋代的雅乐，“唯奏黄钟一宫，郊庙飨用一调，迎神用五调”。其后旧时乐工替换尽了，演奏雅乐只会用黄钟宫调，不会转调。

开皇十四年(594 年)三月，雅乐最后制定，历时十余年的有关隋代音乐制度的争议告一段落。“开皇乐议”的实质是宫廷权力斗争下产生的对音乐制度的争议。在讨论雅乐问题时，苏威、苏夔父子与何妥意见不合，各持一端。但朝廷十有八九的人都支持苏夔的意见。何妥恼羞成怒，用政治手腕告苏威等人有朋党之嫌，致使苏威获罪，苏夔受株连，削职为民。“开皇乐议”以讨论隋代雅乐开始，却以一场政治风波告终。另一位“开皇乐议”中的主角郑译的乐议丝毫未被采纳。开皇十一年(591 年)，郑译去世，时年 52 岁。

“开皇乐议”的史料有多方面的价值，它是我国历史上对外来音乐文化的一场大辩论。封建社会最高统治者以恢复华夏正统为号召，采用陈朝古乐，废弃杂有塞外之音的北周雅乐，甚至否定古代乐律理论中的“旋相为宫”，这种陈腐观念和愚昧无知使得隋代雅乐日趋没落。隋代音乐界“各立朋党”也反映了对待外来文化的种种不同观点，统治阶级内部的勾心斗角使是非混淆，真

正精通音乐的人受到排挤。"开皇乐议"的史料中还保存了研究古代乐律理论的丰富资料,如万宝常、郑译的"八十四调",苏祗婆的"五旦七调"及"八音之乐"等,这些对研究隋唐时期中外音乐文化交流中的乐律宫调问题具有极为重要的意义。

二、律学理论

(一)何承天新律

何承天(370—447 年),东海(今山东)郯城人,我国南北朝时南朝宋时人,精通律学和历法,是我国杰出的乐律学家。他善于弹筝,宋文帝刘义隆曾赐给他用白银装饰的筝一面。在晋代末期和南朝宋时,历任军政官府中的参军、衡阳内史和御史中丞等职。宋元嘉二十四年(447 年),密旨任命何承天为吏部侍郎[①],他泄漏密旨而被免职。

何承天提出了对京房 60 律的反对意见,反对京房一味增加律数的做法,主张在十二律内部调整各律的高度,使十二律中最后一律能回到出发律上,创立了新的解决方法。经他调整的十二律,《宋书·乐志》称之为"新律"。何承天创制"新律"比较接近十二平均律,所以早在 1934 年就被王光祈的《中国音乐史》一书中称为"何承天十二平均律";1952 年在杨荫浏先生的《中国音乐史纲》中被称之为"何承天三分损益均差律";1964 年在吴南熏先生的《律学会通》中被称为"何承天之漫律"。但他们对"何承天新律"的解释基本相同。仅有递加数 0.1 和 0.0101 的差别。何承天在中国律学史上迈出了可贵的新的一步,成为世界上最早用数学的方法接近十二平均律的人。

何承天的"新律",是根据假设黄钟的振动体长度为 9 寸,用"三分损益法"推算,仲吕还生清黄钟为 8.8788 寸,与正黄钟相比较,相差 0.1212 寸,于是将它分为十二个差值各 0.0101 寸,按三分损益顺序,每生一律,叠加 0.0101 寸,这样,至第十三律时,加 0.1212 寸恰成 9 寸,而还生黄钟。何承天新律的具体计算方法和数值见表 3-1。

表 3-1 何承天新律计算方法

律　名	计算方式	长度比值
黄钟		9 寸
林钟	9×2/3=6+0.0101	=6.0101 寸
太簇	6×2/3×2=8+0.0202	=8.0202 寸
南吕	8×2/3=5.3333+0.0303	=5.3636 寸
姑洗	5.3333×2/3×2=7.1111+0.0404	=7.1515 寸
应钟	7.1111×2/3=4.7407+0.0505	=4.7912 寸
蕤宾	4.7407×2/3×2=6.3209+0.0606	=6.3815 寸
大吕	6.3209×2/3×2=8.4279+0.0707	=8.4986 寸
夷则	8.4279×2/3=5.6186+0.0808	=5.6994 寸
夹钟	5.6186×2/3×2=7.4915+0.0909	=7.5284 寸
无射	7.4915+×2/3=4.9943+0.1010	=5.0953 寸
仲吕	4.9943×2/3×2=6.6591+0.1111	=6.7702 寸
清黄钟	6.6591×2/3×2=8.8788+0.1212	=9 寸

《隋书·律历志》引何承天自己的话说:"何承天立法制议云:上下相生,三分损益其一,盖是古人简易之法。犹如古历周天三百六十五度四分之一,后人改制,皆不同焉。而京房不悟,谬为

① 掌管全国官吏的任免、考核、升降和调动等事务的官署的副长官。

六十。承天更设新率，则从中吕还得黄钟。十二旋宫，声韵无失。黄钟长九寸，太簇长八寸二厘，林钟长六寸一厘，应钟长四寸七分九厘强。其中吕上生所益之分，还得十七万七千一百四十七，复十二辰参之数[①]。"王光祈《中国音乐史》转引上述这段文字之后又有按语："《宋书》(卷 11)《律志序》，曾述新律计算法，虽未言出自何承天；但表中所列各律长度恰与《隋书》所传新[②]律相同，而且承天既为宋文帝改定元嘉历，则《宋书》所载律管长，当亦出自承天无疑[③]。"据《宋书·律历志》记载，何承天"新律"的计算方法以传统的"一而十一三之"($3^{11}=177147$)为黄钟律的实数，按三分损益法得仲吕律之实数为 131072，若再三分益一还生黄钟律时得 $177147\times(\frac{2}{3})^5=174762\frac{2}{3}$，它与黄钟律的律数相差 $177147-174762\frac{2}{3}=2384\frac{1}{3}$。何承天将这个差数十二等分，依次递加在用三分损益法每一次生出的律数上。则第十二次仲吕还生黄钟时好补上不足的律数 $2384\frac{1}{3}$，使还生黄钟的律数回到黄钟大数 177147。也可换算成相对律长，将各律实数用"一而九三之"($3^9=19683$)除之，得黄钟 9 寸及其他十一律相对的律长[④]。如林钟律作$(177147\times\frac{2}{3}+2384\frac{1}{3}\times\frac{1}{12})\div19683=6.01$ 寸；又如大吕律，作$(177147\times(\frac{2}{3})^3\times(\frac{4}{3})^4+2384\frac{1}{3}\times\frac{7}{12})\div19683=8.49$ 寸大强。

《宋书·律历志》虽未明说和何承天有关，但何承天当时奉命纂《宋书》[⑤]，未成而卒，因此，《宋书·律历志》开始部分的文字很可能出自何承天之手。《宋书·律历志》中有一段新旧律的对照："论曰：律吕相生，皆三分而损益之。先儒推十二律，从子至亥，每三之，凡十七万七千一百四十七，而三约之，是为上生。故《汉志》云：三分损一，下生林钟；三分益一，上生太簇。无射既上生中吕，则中吕又当上生黄钟，然后五声六律十二管还相为宫。今上生不及黄钟实二千三百八十四。九约实一千九百六十八为一分。此则不周九寸之律一分有奇，岂得还为宫乎？[⑥]"新旧律对照表见表 3-2。

表 3-2　新旧律对照表

律名	旧律度	新律度	旧律分	新律分	新律递加数
黄钟	九寸	九	177147	177147	0
林钟	六寸	六寸一厘	118098	$118296\frac{2}{3}$	$2384\frac{1}{3}\times\frac{1}{12}$
太簇	八寸	八寸二厘	157464	$157861\frac{1}{3}$	$2384\frac{1}{3}\times\frac{2}{12}$
南吕	五寸三分三厘少强	五寸三分三厘少强	104976	105572	$2384\frac{1}{3}\times\frac{3}{12}$

① 见《隋书·律历志》，中华书局 1973 年点校本，第 389 页。

② 此处"新"字在王光祈《中国音乐史》中为"四"字，应为误字。

③ 王光祈：《中国音乐史》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 44 页。

④ 计算到寸、分、厘；余数或不足数用强弱表示。

⑤ 《宋书》载："元嘉中，东海何承天受诏纂《宋书》，其志十五篇，以续马彪的《汉书》。"《宋书》，中华书局 1974 年点校本，第 205 页。

⑥ 《宋书·律历志》，中华书局 1974 年点校本，第 211～212 页。

续　表

律名	旧律度	新律度	旧律分	新律分	新律递加数
姑洗	七寸一分一厘强	七寸一分五厘强	139968	$140762\frac{2}{3}$	$2384\frac{1}{3}\times\frac{4}{12}$
应钟	四寸七分四厘强	四寸七分九厘强	93312	$94305\frac{1}{3}$	$2384\frac{1}{3}\times\frac{5}{12}$
蕤宾	六寸三分二厘强	六寸三分八厘强	124416	125608	$2384\frac{1}{3}\times\frac{6}{12}$
大吕	八寸四分二厘大强	八寸四分九厘大强	165888	$167278\frac{2}{3}$	$2384\frac{1}{3}\times\frac{7}{12}$
夷则	五寸六分一厘大强	五寸七分弱	110592	$112181\frac{1}{3}$	$2384\frac{1}{3}\times\frac{8}{12}$
夹钟	七寸四分九厘少强	七寸五分八厘强	147456	149244	$2384\frac{1}{3}\times\frac{9}{12}$
无射	四寸九分九厘半强	五寸九厘半	98304	$100290\frac{2}{3}$	$2384\frac{1}{3}\times\frac{10}{12}$
仲吕	六寸六分六厘弱	六寸七分七厘弱	131072	$133257\frac{1}{3}$	$2384\frac{1}{3}\times\frac{11}{12}$
清黄钟	八寸八分八厘弱	九寸	$174762\frac{2}{3}$ 不足 $2384\frac{1}{3}$	177147	$2384\frac{1}{3}\times\frac{12}{12}$

尽管从理论上看来,何承天的新律不是准确的十二平均律,但是在效果上,不仅解决了仲吕还生黄钟的问题,也使调整后的新律十分接近今天意义上的十二平均律。从何承天新律的各律换算为音分值,与十二平均律比较,差数最大的只有无射一律(15.1 音分)。以表示之(见表 3-3)。

表 3-3 "新律"与十二平均律的音分比较

律名	"新律"计算方法	音分	与十二平均律的音分差
黄钟 c	$177147+0=177147$	0	±0
林钟 g	$177147\times\frac{2}{3}+2384\frac{1}{3}\times\frac{1}{12}=118296\frac{2}{3}$	699.04	−0.96
太簇 d	$177147\times\frac{2}{3}\times\frac{4}{3}+2384\frac{1}{3}\times\frac{2}{12}=157861\frac{1}{3}$	199.55	−0.45
南吕 a	$177147\times(\frac{2}{3})^2\times\frac{4}{3}+2384\frac{1}{3}\times\frac{3}{12}=105572$	896.06	−3.94
姑洗 e	$177147\times(\frac{2}{3})^2\times(\frac{4}{3})^2+2384\frac{1}{3}\times\frac{4}{12}=140762\frac{2}{3}$	398.02	−1.98
应钟 b	$177147\times(\frac{2}{3})^3\times(\frac{4}{3})^2+2384\frac{1}{3}\times\frac{5}{12}=94305\frac{1}{3}$	1091.44	−8.56
蕤宾 #f	$177147\times(\frac{2}{3})^3\times(\frac{4}{3})^3+2384\frac{1}{3}\times\frac{6}{12}=125608$	595.22	−4.78
大吕 #c	$177147\times(\frac{2}{3})^3\times(\frac{4}{3})^4+2384\frac{1}{3}\times\frac{7}{12}=167278\frac{2}{3}$	99.23	−0.77
夷则 #g	$177147\times(\frac{2}{3})^4\times(\frac{4}{3})^4+2384\frac{1}{3}\times\frac{8}{12}=112181\frac{1}{3}$	790.93	−9.07
夹钟 #d	$177147\times(\frac{2}{3})^4\times(\frac{4}{3})^5+2384\frac{1}{3}\times\frac{9}{12}=149244$	296.73	−3.27

续表

律名	"新律"计算方法	音分	与十二平均律的音分差
无射#a	$177147\times(\frac{2}{3})^5\times(\frac{4}{3})^5+2384\frac{1}{3}\times\frac{10}{12}=100290\frac{2}{3}$	984.91	−15.07
仲吕#e	$177147\times(\frac{2}{3})^5\times(\frac{4}{3})^6+2384\frac{1}{3}\times\frac{11}{12}=133257\frac{1}{3}$	492.87	−7.13
黄钟c	$177147\times(\frac{2}{3})^5\times(\frac{4}{3})^7+2384\frac{1}{3}\times\frac{12}{12}=177147$	0	±0

何承天的新律清黄钟比黄钟(始发律)短(相差最大的律不到一个半音的十分之一),已十分接近平均律了。何承天的新律是人类历史上最早向十二平均律的探索,尽管计算方法还不很先进,但在乐律史上有重大的历史意义。

(二)钱乐之三百六十律

继京房之后,在南北朝(420—589年)南朝宋元嘉(424—453年,438年前后)时,南朝的学者钱乐之沿京房的六十律继续生律,为达每日一律,一直增至三百六十律。据《隋书·律历志》所载:"宋元嘉中,太史①钱乐之以京房六十律上下相生,终于南事,乃因京房南事之余,引而伸之,更生三百律,终于南运,长四寸上分有奇,总合旧为三百六十律,日当一管,宫徵旋韵,各以次从。"最终的一律称"安运",其律数为 $177147\times(\frac{2}{3})^{150}\times(\frac{4}{3})^{209}=88479.14$,更接近于黄钟的高八度 $177147\times\frac{1}{2}=88573.5$,两者仅仅相差94.36,合1.845音分。比京房音差更小,这个音差称为"钱乐之音差",钱乐之称之为"一日"。在中国古代律学史上,钱乐之的三百六十律把三分损益律还生律本黄钟的音差缩小到最小程度,把一个八度进行细分的最高程度。

钱乐之把按三分损益法所生的三百六十律分为十二部,十二部即原三分损益十二律。在十二部中的每一部有三十四律和二十七律之分(黄钟一部含三十五律)。十二部依次为:黄钟(c)34 大吕(#c)27 太簇(d)34 夹钟(#d)27 姑洗(e)34 仲吕(#e)27 蕤宾(#f)27 林钟(g)34 夷则(#g)27 南吕(a)34 无射(#a)27 应钟(b)27 至安运(c)。每一部组成一个半音,含三十四(五)律者计五部,合今天我们所称的大半音②,含二十七律者计七部,合今天我们所称的小半音③。

(三)沈重三百六十律

据上《隋书·律历志》所载梁之律学家沈重(500—583)继钱乐之之后,又对三百六十律进行追述。梁博士沈重,依淮南子律数,因京房之术求之,得三百六十律。……自黄钟终于壮运,一百五十律皆三分损一,以下生;自依行终于亿兆,二百零九律,皆三分益一,以上生。惟安运一律,为极不生。首律黄钟,钱乐之取九寸为其长,沈重取81为其数。钱乐之取法于周天三百六十度,属铁尺律,与沈重取律数有所不同。沈重分算律个数时,下生律,从黄钟至壮运;上生律,只从第五十二生起的依行,数至亿兆。把从林钟至夷汗上生的三十次,作为已知,结算二百零九次。沈重可能认定了京房生至五十三律时为最好。钱乐之与沈重的三百六十律没有多少区别,所以相差

① 当时掌管历法的官吏。

② 在五度相生律五度音列上由七个五度级构成,比例为2187/2048,音分为114。相同音名构成的半音^{b}d—d,f—#f。

③ 五度相生律的一种半音,产生公式为$(\frac{2}{3})^5\times2^3=\frac{256}{243}$c—^{b}d,e—f,b—c。

很小。八度中有三百六十音,早已脱离了音乐实际,很难实用。三百六十根铜律管,只能藏在太常寺中。

(四)荀勖笛律

荀勖,字公曾,生年不详,卒于晋武帝太康十年(289),颍阴(今河南许昌)人,官至中书监,《晋书·荀勖传》载:"(荀勖)既掌乐事,又修律吕,并行于世。"荀勖是西晋时期我国重要的乐律学家。

西晋泰始十年(274 年),荀勖运用"管口校正"的方法,创制了"笛律"。笛律的功用主要是在不设钟磬的场合,奏乐时依据这种特制的笛为弦乐器和歌唱来确定调高的。荀勖笛律形状如现在直吹的箫,全套十二只,应十二律,分别名为"黄钟之笛"、"大吕之笛"等,十二笛各有七音,按正声音阶排列。荀勖笛的具体制作方法和全部制作过程在《宋史·乐志》中已有详细的记载:"其制云:黄钟之笛,正声应黄钟,下徵应林钟,长二尺八寸四分四厘有奇(正声调法,以黄钟为宫,则姑洗为角,翕笛之声应姑洗,故以四角之长为黄钟之笛也,其宫声正而不倍,故曰正声)……正声调法,黄钟为宫(作黄钟之笛,将求宫孔,以姑洗及黄钟律从笛首下度之,尽二律之长而为孔,则得宫声也)……"从其律制来看,笛律的制作程序的计算是以三分损益十二正律律数为立足点的。十二笛上七声音阶的各音,并不局限于十二正律范围之内,总计所有出现的变律,正好是十个,加上十二正律,荀勖十二笛七声八十四音构成了一个不甚规整的"二十二律制"。这一律制中的所有变律,皆波动于京房六十律前十八律中的六变律的上下,且十分接近这六变律;而这一律制中的十二正律,则与十八律中的完全一致。据此,有学者认为:荀勖笛律是一种以三分损益十八律为内核的律制,是十八律的近似律制,而三分损益十八律(如宋代蔡元定十八律),则完全可以看成是对这种律制加以规范化的结果。荀勖笛律所体现出来的不规整性,可看做实践的标志,其精巧的构思反映了他的笛律已不再是纯理论性的律制,而是一种实践于笛律的应用律制。这是从繁复的京房六十律向实践中具有一定旋宫意义的蔡元定十八律迈出的第一步。

荀勖制成的十二支笛(律管),每管开六孔,每只笛都可以奏出他所说的"三宫二十一变"。荀勖所说的"三宫"指三种调法,即"正声调"(其排列同于正声音阶)、"下徵调"(其排列同于正声音阶的徵调式)和"清角(之)调"(其排列同于正声音阶的角调式)。"二十一变"说明每只笛都能吹出上述三种七声调式所需要的各音。这"三宫"也称作"笛上三调"。

荀勖的重要贡献是发现了"管口校正"的规律。由于管长与管振动的气柱长度不等,用管长计算的管律与实际音高相差甚多,必须进行校正。荀勖将黄钟律长度与姑洗律长度(隔五律)的差数作为校正数,获得黄钟笛的管口校正数据;大吕律长与仲吕律长(隔五律)的差数作为校正数,获得大吕笛的管口校正。其他各笛以此类推,即以其笛所应律长与其笛角音所应律长之差作为该笛的管口校正的数据。

尽管荀勖这个算法带有经验性,但据今人验证,确实有精密的科学性。因为其数据与现代管口校正公式的计算结果基本相符①。当今国外声学家为之叹服,认为这是中国律学史和物理学史上的一项重大发现。

三、乐学理论

隋唐时期在音乐理论方面发展的突出特点,是音乐家们跳出了纯律学研究的樊篱,将注意力转移到与音乐创作实践关联的宫调问题之上,使隋唐音乐对调性的运用,在理论与实践上都有新

① 王子初:"京房和他的六十律",《中国音乐》1984 年第 3 期,第 24 页。

的发展。在律学实践中，否定了管律，突出了弦律。主要通过演奏实践，以当时流行的弦乐器琵琶为对象来探求乐律理论，这样就使理论与实践联系得更为紧密。

（一）五旦七调

在公元前六世纪（南北朝时期），龟兹音乐家苏祇婆在琵琶上用“五旦七调”理论弹出三十五个调。三十五个调的运用对隋代音乐有很大影响，促使他们进一步研究转调理论。“五旦七调”是龟兹乐的宫调理论。一般解释，“五旦七调”即在五种不同调高（旦）上，各按七声音阶构成七种调式。每旦七调，“五旦”共得三十五调（调式）。其音乐结构和我国雅乐宫调是不同的，因此有“七声之内，三声乖应”之说。缪天瑞在《律学》一书中认为，苏祇婆的调式理论可能与印度音乐或阿拉伯音乐有血缘关系。对“五旦七调”的正确认知，直接关系着对隋唐时期“二十八调”宫调理论研究的历史进展。

苏祇婆是周武帝（561—578 年）时的西域龟兹人，善弹胡琵琶。公元 586 年随突厥皇后入周受聘周武帝，成为宫廷音乐家。汉语名为自智通①。苏祇婆曾向郑译传授“五旦七声”理论，并通过郑译使之保留下来成为宝贵的乐律学史料。郑译是周、隋之际的音乐理论家，也善弹琵琶，著书 20 余篇（《乐府声调》三卷），阐述“五旦七声”及“八音之乐”的理论，主张在宫廷音乐中使用“八十四调”。他转述的苏氏“五旦七调”更加明确了龟兹乐中所用七声音阶与西北地区传统乐调（即汉文化乐学体系）及印度乐调的对应关系，龟兹五旦与传统乐学中五均的关系，胡琵琶与“八十四调”的关系。今存相关论著均见《隋书·音乐志》。

（二）万宝常和他的乐律理论

万宝常（约 556—595 年），奴隶出身，北齐、北周、隋代的音乐家。原为南朝时江南（或为会稽附近）人。随父大通归北齐，因而得向祖珽学音律，接触过不少龟兹乐。其“父大通，从梁将王琳归于齐，后谋还江南，事泄伏诛。由是宝常被配为乐户。因而妙达钟律，遍工八音”。

万宝常历周入隋，仍为乐工。隋初万宝常在研究苏祇婆三十五调后提出了八十四调理论。即运用七种调式与十二律结合（十二律旋相为宫）产生了八十四调。这一理论的提出，使我国转调理论获得了进一步发展，大大扩展了调性运用的范围。但实践中由于乐器条件所限，在唐代燕乐中只使用了二十八调。关于八十四调理论到武则天时被详细地敕撰在《乐书要录》之中，书中强调用七声音阶。认为七声“出于自然，理乃天生，匪由人造”。由于经济、技术的限制，隋、唐时代制作的乐器，包括从外国和边疆少数民族地区传入的外来乐器，都不具备完整的十二半音，也就不可能充分运用八十四调的理论。即使宫廷有条件为十二律置备十二套音高不同的乐器，八十四调理论，也不可能用全十二宫，因为至少有三调弹不出。正如唐代元稹在《琵琶歌》中所云：“琵琶宫调八十一，旋宫三调弹不出。”因此，八十四调理论在隋、唐时没有得到全面的实践。但八十四调理论的提出和体系的建立，标志着西域音乐大量传入我国后，中国音乐调式体系的结构发生的变化，它极大地促进了这一时期律制的改革。祖孝孙、张文收都曾把万宝常的理论在宫廷音乐方面进行过推荐和实践，还根据这个理论制造了大批乐器。

由于万宝常出身低微，在著名的“开皇乐议”中并无正式地位，每被郑译等人召见，议论定乐之事，所言多不被采用。万宝常的八十四调理论及按照他提出的“水尺律”标准制造的各种乐器，不为时人所好，遭自命通晓钟律的权贵们的排斥，亦受同行的诋毁。

隋开皇初，万宝常以伶人奉召定乐，撰《乐谱》64 卷。万宝常采纳了钱乐之、沈重的理论成

① 参见沈知白：《中国音乐史纲要》，上海文艺出版社 1982 年版。

果,使三分损益律的运用在隋唐时期推到了高峰。它具体论述了“八音旋相为宫之法,改弦移柱之变,为八十四调,一百四十四律,变化终于一千八声[①]”等乐律理论。万宝常提出乐律理论的三个内容:一是以十二律旋相为宫,构成十二均,每均用七种调式(12×7=84),可得八十四调;二是若用十二均,每均又有十二个高度(12×12=144),可得一百四十四律;三是在十二平均律的条件下,十二律上每律一宫可构成八十四律高。若在非平均律的条件下,可构成的律高达1008个之多,即十二个律位每个律位在理论上要有八十四个律高(84×12=1008)。据文献所载,万宝常一百四十四律能达到旋宫要求。《北史·万宝常传》载:“时以《周礼》有旋宫之义,自汉以来,知音莫能通。见宝常特创其事,皆哂之。至是,试令为之,应手成曲,无所凝滞,见者莫不嗟异[②]。”他的兼用变律的八十四调乐律理论通过化繁为简获得了飞跃。他所制定的这套宫廷乐器对后世的俗乐留有影响,他的律学理论对祖孝孙在唐代定律起到一定的作用。万宝常晚年贫病无子,其妻又因其卧疾,遂窃其资物而逃。宝常无人赡顾,饥馁而死。临死前,将平生所撰《乐谱》六十四卷付之一炬[③]。由于万宝常卒前焚书,史书未述其一百四十四律之详。郭沫若曾认为万宝常一百四十四律是取自钱乐之的三百六十律[④]。很可能,他的一百四十四律是凭其敏锐的听觉从三百六十律中选出的。他选取了哪些律,我们今天不得而知。但他在三百六十律中化繁为简,并终于达到旋宫要求,这是三分损益律在理论上的一次成功尝试。

(三)燕乐二十八调

燕乐二十八调又名“俗乐二十八调”简称“二十八调”。燕乐二十八调是隋、唐、五代至辽、宋间宫廷“燕乐”常用的二十八个宫调。《新唐书·礼乐志》载:“凡所谓俗乐者,二十有八调。”分别为“七宫”、“七商”、“七角”、“七羽”,并列举了二十八调的调名。该系统理论观念一方面继承了中原汉族从相和歌到清商乐中的传统宫调观念,另一方面吸收了从西域传入的主要是龟兹的乐调观念。如沙陀、般涉等都是沿用了龟兹调名。在《辽史·乐志》中将“二十八调”直接记写为“四旦二十八调”,虽然其所涉及的“旦”与“调”的解释尚无定论,与燕乐体系比较而言,却可显见与古龟兹乐“五旦七调”宫调体系更为密切的逻辑关系。

二十八调在传统上按“七宫、七商、七角、七羽”“四调”来分类。然而历史上对于这“四调”的理解尚有两种解释:一是“四宫七调”之说。即认为是“四均”(四种调高),每均“七调”(七种调式)。清代凌廷堪《燕乐考源》力主此说。二是“七宫四调”之说。即认为是“七均”(七种调高),每均“四调”(四种调式),即七种调高,每个调有宫、商、角、羽四种调式,宋代即属于这一体系。杨荫浏在对唐代琵琶、义管笙等乐器制作和西安鼓乐、福建南音、智化寺管乐等古老乐种进行考察研究后,认为它们都存在着强调“四宫”的现象,从而提出“四宫七调”的怀疑。北宋沈括、南宋蔡元定、张炎都力主此说。唐燕乐二十八调究竟是“四宫”系统,还是“七宫”系统,既涉及古谱解译的实践问题,更联系着古曲断代和对唐代西域音乐宫调理论整体面貌的认识,具有多重性质的意义。有的学者认为,“二十八调理论渊源于苏祇婆所述古代印度乐调体系,古代印度的基本调式

---

① 《北史》(卷90)《万宝常传》,第九册,第2982～2983页,见《隋书》(卷78)《万宝常传》,第六册,第1783～1785页。

② 《北史》(卷90)《万宝常传》,第九册,第2982～2983页,见《隋书》(卷78)《万宝常传》,第六册,第1783～1785页。

③ 《北史》(卷90)《万宝常传》,第九册,第2982～2983页,见《隋书》(卷78)《万宝常传》,第六册,第1783～1785页。

④ 郭沫若:“隋代大音乐家万宝常”,《郭沫若文集》(第四卷),人民音乐出版社1982年版,第158～159页。

音阶有萨音阶与玛音阶两种结构。……结论：宫、羽二调属于雅乐音阶体系，其调式的实质仍为雅乐音阶的宫调式与羽调式；商、角二调属于清商音阶体系，其调式实质应为清商音阶的宫调式与羽调式。四调关系本质上是由古音阶与清商音阶两种音阶体系的双宫双羽结构①。"对燕乐二十八调作了新的探讨。

第五节　音乐思想

一、阮籍的音乐美学思想

阮籍(210—263年)魏晋名士。陈留尉氏(今湖南开封东南)人。与嵇康等人并称"竹林七贤"。其父亲阮瑀曾受学于蔡邕，因此，阮氏家族都好音乐。现存琴曲《酒狂》据说是他的作品，他的音乐美学思想主要见于其所著的《乐论》之中。

(一)乐乃天地之象

阮籍从神秘主义的观点出发，认为音乐是天地的本体，万物的本性——他所说万物的本性，是指阴阳而言，而不是真指物的本质而言。他认为音乐协和，就能使万物和谐一致。阮籍《乐论》曰："夫乐者，天地之体，万物之性也。……故圣人之作乐也，将以顺天地之体，成万物之性也。故定天地八方之音，以迎阴阳八风之声。……故律吕协则阴阳和。"若从音乐的底基看音乐，这一观点是正确的。

(二)乐不可妄造

阮籍认为音乐只能由圣人(统治者)创造之后，让人民接受；不能随便创造，也不能自由更改。他说："故圣人立调适之音，建平和之声，制便事之节，定顺从之容，使天下之为乐者，莫不仪焉。……其物系天地之象，故不可妄造；其凡似远物之音，故不可妄易。"②他认为圣人创造音乐之目的，是在稳定万物的性质，统一天下意志。他说："先王之为乐也，将以定万物之情，一天下之意也。"可以看出，他是继承了董仲舒"天人感应"、"神授政权"和"阴阳五行"等神秘主义的学说。从这种观点出发，他颂古非今，主张由先王、圣人垄断音乐的创作权利，而反对一切人民的创造；他的主观企图是想把古代圣人所定的雅乐强迫当时的广大人民接受。他认为古代的圣人早已能代表天的意志，所以他推崇的是"先王之乐"，他尊重的是"先王造乐之意"；他认为当前的乐器改变是要不得的；他强烈反对所有的人民自己反映当前现实生活的音乐作品。他以为各阶层人民从多方面反映错综复杂的现实，就是妨害了音乐统一人民意志的作用，而不利于统治阶级政治上的控制。他在《乐论》中说："自后世衰末之为乐也，其物不真，其器不同，其制不信；取于近物，同于人间；各求其好，恣意所存；闾里之声竞高，永巷之音争先；童儿相聚以咏富贵，刍牧负载以歌贱贫。君臣之职未废，而一人怀万心也。"阮籍"乐不可妄造"的思想代表了中国古代音乐传承、传播的主要思想，中国古代传统音乐移步不换形的渐变发展特征与此思想不无关系。

(三)思想与行为的矛盾

阮籍反对自由作乐，他却创作了感怀之作《酒狂》。此作动荡的音乐节律，重轻颠倒，自由地

---

① 赵为民："唐代二十八调体系中的四调为双宫双羽结构"，《音乐研究》2005年第2期，第5页。

② 见〔魏晋〕阮籍的《乐论》。

刻画了酒态朦胧、步履蹒跚的醉酒的形象。其思想与行为发生了矛盾,这可能是他做官前后思想不同的反映。

二、《声无哀乐论》

《声无哀乐论》(简称《声论》)的作者是嵇康(223—262 年),嵇康字叔夜,谯郡(今安徽亳州)人,是当时"竹林七贤(阮籍、向秀、山涛、嵇康、刘传、阮咸、王戎)"之一。魏晋名士嵇康,是魏晋著名的思想家、诗人与音乐家。嵇康生活的年代,是封建社会长期分裂和动荡不安的年代,东汉末叶是中国初期封建社会黑暗的年代。整个中国为魏、蜀、吴三国所分,连年征战,老百姓流离失所,生活十分痛苦,在魏国,统治阶级内部司马氏和曹氏之间的政治斗争日益尖锐,司马氏为了达到篡位的目的,一方面残杀异己,剪灭曹氏羽翼,一方面拉拢名士,扩张自己的势力。嵇康这时在魏国任中散大夫,世称"嵇中散"。有二十年住在曹魏宗室聚居的河内山阳,过着隐逸的生活。他自己锻铁、灌园,和一般文人的生活作风颇有不同。在众人之中,嵇康对司马氏的攻击尤为激烈,因而被司马氏所杀。

《声论》的主要观点包括五个方面:一是心、物二元论。《声无哀乐论》认为"心之与声,明为二物",音乐是客观存在的,并无哀乐,哀乐在于人听音乐的主观感受,即感情是主观的存在。两者并无必然的因果关系。《声论》属自律论音乐美学观范畴,是唯心主义的心、物二元论,即音乐与思想感情没有关系,这种观点无视于音乐艺术通过特殊方式作用于社会生活,在很大程度上否定了音乐的社会功能。二是音乐作用"社会人"的不同反映。嵇康肯定什么样的社会产生什么样的音乐,肯定音乐创作是有感而发的,"劳者歌其事,乐者舞其功";肯定不同乐器和乐曲有不同的功能,归结为"单、复、高、埤、善(美)、恶(不美)";肯定了民间音乐"郑声"是声音之至妙。笔者认为这些都是正确的。三是情绪与情感的差异。嵇康指出演奏与创作,未必能"象其体而传其心",指出感情有深浅,表达各有不同;由于习俗不同,还会有感情相同而表现方式不同(名实错用)的可能;指出音乐所表现的内容不可能十分具体;指出音乐对人能起条件反射性的"躁、静、专、散"的作用,对情感和情绪的分析显然是正确的。而因此得出音乐效果只是"声音和比",不能在思想感情上对人起影响;音乐只有艺术上的好坏,而无法理解其内容,无法就其思想内容进行评价的结论又是片面的。情感是有社会性的,属于心理属性,一定的情感的产生必然是社会性的反映;而情绪则是生理属性。情绪是情感的表现形式,也就是说情感包括情绪,情感不是简单的情绪。音乐家是通过创作和审美的中介形式(人心里活动的形式,用音的不同组合,反映出创作者的心理)表达音乐家的思想。一般不知作品背景的人只能感觉到音乐的形式美。人的情感的产生都是从社会生活中不断积累起来的,音的不同组合,在人的内心之中产生音的波动,这种波动与音的组合形成同型同构关系,这种波动使过去长期积淀下的各种情感得到共鸣而表现出来,这种长期积淀下的带有社会性的感情只能是自己的,各人的积淀都不一样,因而各人听音乐时的感受是不可能一致的。音响运动的形式在各人情绪上的反应,以及创作者的情绪是对应的,一般人只是接受其形式美,而音乐倾注了创作者种种感情,一般人往往较少了解。嵇康区别了情感和情绪,音的自然之和与哀乐情感,认为它们之间是不完全对应的,就上所述问题来看"音乐形象"一词,它不能用来说明音乐的本质,音乐本身是没有形象的,音乐在不同人的思维中反映出的形象也是不同的,所以"音乐形象"限于音乐美学中使用比较合适。四是"和"为"至乐"之本。嵇康曾反复提到"先王古乐之意",并把音乐分为抽象的无声之乐的"至乐"与具体音乐的"音声"两种。"音声"是人们当前听到的音乐,是人耳可以把握的音乐。"至乐"是古代理想社会存在的"先王古乐",其本性是"至和"或"太和",它虽与人主观的感情没有因果关系,但因那个理想社会的政治是贤明的

“和”的，所以人们的感情也是“和”的，人们的“心”与“至乐”是统一的，《声论》认为当前的政治不“和”，人的感情也是不和的，也就产生了“和”的“至乐”，“至乐”只能是人排除杂念的情况下，自我想象的无声之乐。当平和之心与平和之声相对应时，音乐才是最佳的，最大的“至乐”。音乐的社会作用多是通过言词来完成的，“诚动于言，心感于和”，而审美者本身固有的情感是通过音乐“发滞导情”而发生作用的。五是音乐的“无常”性。音乐的抽象性、概括性产生了音乐的多义性。音乐以音响的运动来表现人的情绪变化，是先情而后形，重情而轻形的。故音乐往往给人一种不确定，不具体、形象的概括性与抽象性，使人感觉到形象的大体相同，而不是具体的、明确的等同。因而，不同人对同一音乐作品的理解都不尽相同，产生了音乐的多义性。嵇康所说音乐之“无常”即指此而言，即各地区人们的音乐审美心理不同可能产生不同的音乐效果。同样的音乐可能使听者产生不同的感情，反之同样的情感又有不同的音乐表现，也就是说声音与情感没有必然的关系。《声论》从音乐本身存在的矛盾中提炼出多方面的音乐美学上的问题。其中包括音乐创作、演奏和欣赏的关系问题；感情表达方式和音乐表现方式的多样性之间的关系问题；音乐创作与即兴演奏的关系问题；演奏者与乐器的关系问题；音乐欣赏和条件反射的关系问题等。这些问题总起来是如何评价音乐、看待音乐效果、看待音乐的社会功能的问题。

嵇康的《声论》是古代音乐美学思想史上的重要论著，具有反传统儒家礼乐思想的倾向，虽然他错误地否认了音乐的社会情感，割断“躁静”情绪与情感的联系。但其《声论》的美学意义应予肯定。其美学价值在于重视了人作为审美主体，其心理状态在审美鉴赏中的重要作用，在一定程度上看到了美感产生的主客体的辩证关系。《声论》把音乐当做一门独立的艺术来探求其自身的特殊规律，从音乐的音响运动形式与人的情感变化去探讨“心”“声”的关系。《声论》揭示了音乐表现形式与情感内容之间不对应的“无常”关系，看到音声运动并不直接引起欣赏者情感的变化，音声运动形式与人的哀乐社会情感之间没有直接的对应关系，是同我们今天关于人的情感是有机体在心理和生理的许多水平上的整合的认识相一致的。表明了嵇康已经深究觉察到音响运动直接引起的不是哀乐之情，而是躁静之应，这在当时的条件下，是古代音乐心理思想的重要创见。

三、唐代音乐思想

唐朝时期由于俗乐的广泛流传，曾引起一些复古主义者的强烈反对，他们大搞雅乐，制造舆论。排斥民间俗乐，认为当时俗乐多为哀怨之音，是导致人心动乱的根源，因而主张禁用今乐、今器，恢复古乐、古器。另外一些具有先进思想的人则主张发展俗乐，反对复古，唐太宗李世民和白居易，就是当时最具这种音乐思想的人。

（一）李世民的音乐思想

李世民的音乐美学思想包括三个方面：一是肯定以民间音乐为主体的俗乐、今乐；二是强调音乐的教育功能；三是重视少数民族音乐，采用“兼收并蓄”的文化政策。

李世民是位很有作为的政治家，在当政之初，明确地提出了开放的文艺政策。有人举出陈朝的《玉树后庭花》和齐朝的《伴侣曲》是两首表现哀怨的乐曲，是导致陈、齐灭亡的“亡国之音”。李世民当场批驳说：“不然，夫音声岂能感人……悲愁在于人心，非由乐也。”认为像《玉树后庭花》之类的俗乐，本身并不是多么不好，过去之所以会引起人们的悲愁，根本原因在于当权的政治腐败，因为：“将亡之政，其人心苦，然若心相感，故闻而则悲耳，何乐声哀怨能哀愁，能使悦者悲乎？”他说，这些乐曲现在怎么不能演唱，你们说，会引起人们的哀愁就是亡国之音，那我可以为大家演唱，肯定不会使你们感到悲哀。

李世民强调音乐的教育作用，重视音乐歌舞在政治上的影响。如吕才排练的《秦王破阵乐》

就是根据李世民的战略思想创作的,表达了他夸耀武功,增加威望和"以武功定天下,以文德绥海内"的目的。李世民认为音乐对人有潜移默化的作用,用歌舞来炫耀文德武功,以利统治人民,把音乐从巫术、祭祀、宫廷礼仪和专供王公贵族享乐中解放出来,使之传播到庶民阶层,使之成为治理人民的工具。李世民认为政治的兴盛决定音乐的美,音乐虽然不能决定政治兴衰,但可以作为教育人民团结和睦的工具。

李世民还认为少数民族音乐是中国音乐不可或缺的组成部分,对其要抱着欢迎的态度,这样才有利于各民族之间的音乐文化交流、繁荣和团结。由于李世民在贞观时制定了一系列兼容并蓄的制度,李世民的音乐美学思想为开创多元共存的中国音乐作出了一个良好的范例,尤其是从初唐发展到中唐,音乐、舞蹈、诗词、绘画、文学等都达了极盛。所以说整个唐代音乐艺术的辉煌灿烂,乃是植根于唐太宗的音乐美学思想及与之相应的文艺政策的土壤中的。历史学家范文澜先生说:"在文治与武治方面,唐太宗是一位空前成功的皇帝。"

(二)白居易的音乐思想

白居易是我国唐代著名的诗人,也是一位著名的音乐评论家。他在音乐评论和诗文中显现的音乐美学思想包括下列三个方面:一是乐与政通的音乐思想。他从当时中下层"知识分子"和"官吏者"角度出发,要求统治者利用音乐了解民情,巩固统治者的地位,所以说他对音乐的社会功能体察入微。《议复乐古器古乐》载:"乐者本于声,声者发于情,情者系于政,盖政和则情和,情和则声和,而安乐之音,由是作焉。政失则情失,情失者声失,而哀淫之音由是作焉。斯所谓音乐之道,与政通矣。"用音乐考察民情,并非白居易首创,他是继承了儒家音乐思想,民情是"乐"与"政"的关系纽带,虽然他也没有把"情"这种根本来源出于何处说清楚。但完全可以意会到,他所说的"情"的出处,即"人之忧者乐之,劳者逸之"的儒家思想体系。这个"人之忧者乐之",是对广大劳苦大众而言的。也就是说,如果统治者把政局治理得国泰民安,则经济发展就快,音乐自然地就从人民内心中出现优美健康的曲调。反之,"君政骄而荒,人心动而怨",民不聊生,音乐就必然会出现哀怨的曲调,所以白居易提出"歌诗合为事而作"与"惟歌生民病"的口号。他提出这种口号的目的,无非是帮助统治者更好地稳固社会。白居易这里所说的声、情、政的关系是同步关系,也是当时士大夫阶层的思想之所在。强调乐舞与时政的密切关系,是白居易音乐思想的一个根本观点。他反复地强调音乐之道是系于政的,他的这种观点,虽然是对儒家所提倡的礼乐传统思想作了进一步阐明和发展,可他却忽视了音乐本身的特点、作用的偏向性。在当时的历史条件下白居易能有这种独特思想真是难能可贵的。二是"少抑郑声"的音乐思想。他认为民歌、民谣表现了人民的思想、意志、要求、愿望及人民的生活,代表了人民心声。他提出要倾听人民心声,了解民间疾苦,听取下层意见,并直言要以"言者无罪闻者戒"的态度对待民歌、民谣及所反映出来的人民群众的意见。他还在《采诗官》一诗中呼吁李唐统治者恢复"采风"制度。但是他又不赞成以唐玄宗为首的最高统治者,不管人民的疾苦拼命地去搞民间音乐。他还认为必须"少抑郑声",这样才能使音乐"合而不流矣"。他这种以符合人民利益为前提,反对统治阶级过分音乐享受的主张,在一定程度上也是有利于民间音乐发展的。三是"声之教化"的音乐思想。白居易强调音乐内容及所释情感的重要性。即所谓"乐者,以易直子谅为心,以中和孝友为德,以律度铿锵为饰,以缀兆舒疾为文。饰与文可损益之,心与德不可斯须失也"。他还肯定了"声"的教化作用和感染力。他在《与元九书》中说:"感人心者,莫先乎情,莫始呼言,莫切乎声,莫深乎义。"他认为"声"能起"和人心、厚风俗"的作用,同时也是"作乐"的根本目的。在这个问题上,他继承儒家重视音乐教育作用和作品的阶级标准的观点。他明确提出了歌唱艺术中的"声"、"情"兼备的原则("古人唱歌兼唱情,今人唱歌惟唱声"《问杨琼》)。

白居易音乐美学观点的局限性。他的一切主张都是从维护、巩固封建制度出发，站在统治阶级的立场看待问题。他提出的“圣人致理也，在乎酌人言，察人情，而行为政，顺为教者也”及“歌词合为事而作”“惟歌生民病”的口号，目的仅仅是让统治者更好地进行统治，建立所谓“政之废者修之，阙者补之”，然后臻于“人之忧者乐之，劳者逸之”的升平世界。因此，他一面反对极端复古派的谬论；一面又极力推崇古乐，要求“少抑郑声”限制民间音乐的发展，反对少数民族音乐与外国音乐等等。这些矛盾正是他阶级局限性的显现。极端反对唯美主义和纯技术的观点，也暴露了他脱离实际的一面。

第六节　唐代音乐高峰的成因

大唐帝国统治近 300 年中，尤其自唐太宗的“贞观之治”(627—649 年)到唐玄宗“开元盛世”(713—741 年)的 100 多年间，国家强盛、民族和睦、经济繁荣、社会富裕，使唐王朝一度成为我国历史上最为强盛和稳定的朝代，这是文化艺术快速发展的条件和高度繁荣的物质基础，也是形成唐代音乐高峰的根本原因。

除了经济繁荣为音乐艺术的昌盛奠定了物质基础，广泛的贸易往来给音乐文化的交流创造了条件外，兼收并蓄的文化政策促进了唐代音乐的多元化。

唐代统治者在政治上奉行“中国即安，四夷自服”的方针，在宗教、文化艺术方面采取兼收并蓄的政策。对于外域东西各国的音乐文化和国内少数民族的民间音乐，都加以广泛地吸收和发扬。国都长安，成为音乐文化交流的集中地。另外，唐代最高统治者唐玄宗等对音乐的爱好和大力提倡，引起社会各阶层人士对音乐重视、学习和钻研。当时以汉族音乐“清乐”为主的各族音乐，吸收了外来音乐的有益成分，有了新的发展。至中唐时期，便出现了以汉族风格为主的大型歌舞音乐——唐大曲。隋唐统治者偏爱西域歌舞也是形成唐代音乐高峰的重要因素。隋皇室杨氏，是弘农华阴(今属陕西)人，唐皇室李氏，是陇西成纪(今甘肃秦安)人。他们的籍贯对于他们偏爱西域歌舞音乐，可能有着相当大的影响。加之隋炀帝十分重视声乐，十分重用龟兹音乐家白明达。唐皇室偏爱西域音乐更为明显，尤其是唐玄宗时期，达到登峰造极的地步。

前朝音乐大融合为唐代音乐高峰作了很好的铺垫。魏晋南北朝是中国第三次民族音乐大融合时期(第一次是黄帝、炎帝时期，第二次是春秋战国时期)。魏晋南北朝经历了 400 年的分裂动乱，匈奴、鲜卑、羯、氐、羌等先后建立了割据政权，大大加速了民族大融合的进程。南北朝对峙、政权更迭、民族杂处导致各民族音乐在较大范围内充分获得交流与融合。在南北音乐文化的融合中，西晋南逃带去北方音乐。因此，东晋的清商乐是南方音乐与北方音乐融合的产物；北魏后来在战争中战胜南方，带去南方音乐，也称其时音乐为清商乐，梁陈两朝流行着北歌。由于少数民族乐舞更大规模地进入中原，更加扩大了音乐融合的范围。北魏流行的西凉乐是龟兹音乐与汉族音乐的混合物，鲜卑乐是鲜卑族的音乐，疏勒乐是今新疆西南一带的音乐，高昌乐是今新疆吐鲁番地区的音乐。到了隋代，由于隋皇室杨氏生性喜好歌舞，使这一大融合的音乐获得了更加迅速的发展。这一时期音乐文化的大融合还表现在外国音乐的传入。如安国乐(今阿富汗北部)、康国乐(今苏联中亚地区)、高丽乐(今朝鲜、韩国)、天竺乐(今印度)等却纷纷传入中原。

盛唐的燕乐歌舞音乐的发展，极大地推动了音乐的理性飞跃。无论是音乐的记录方法、旋宫转调理论，还是音乐专著、音乐家的大量涌现都是唐代音乐高峰构建的重要方面和重要标志。一是由于大量音乐的产生和传播乐曲的需要，唐朝发明了记录音乐的管色谱、琵琶谱和减字谱(古

琴谱)。二是由于音乐创作实践中“犯调”(旋宫[调高]、转调[调式])已广泛使用,在乐学理论上出现了雅乐八十四调和俗乐二十八调的理论。三是音乐理论专著大量涌现,如《乐书要录》、刘贶《太乐令壁记》、崔令钦《教坊记》、段安节《乐府杂录》、徐景安《乐书》等。为音乐的传承和发展起到积极的促进作用。四是此期在各层次各门类音乐中出现了大量的音乐家。如隋唐著名音乐家万宝常、唐代器乐演奏家康昆仑、裴神符等,以及羯鼓演奏家和作曲家唐玄宗(李隆基),精通音乐的诗人白居易等。

第七节　唐代的音乐专著

唐代音乐专著曾经有多少,已无从查考,今知唐代重要音乐论著有:武则天的《乐书要录》;南卓著《羯鼓录》;崔令钦著《教坊记》;段安节的《乐府杂录》;《唐书·艺文志》乐类中的音乐专著 38 部;欧阳询等辑《艺文类聚》;徐坚等辑《初学记》;刘贶著《太乐令壁记》;杜佑《通典·乐》中的音乐部分;吴兢撰《乐府古题要解》等。

唐代是我国封建社会文化艺术的黄金时代,也是音乐理论成就很高的时代。清代钱熙祚《乐府杂录跋》中载“藏书之盛,莫盛于开元,其著录者,五万三千九百一十五卷,而唐之学者自为之书者,又二万八千四百六十九卷”,然而,社会动乱对于文化典籍的摧残是严重的。安禄山之乱,“尺简不藏”,黄巢起义,“存者盖鲜”。即便如此,在北宋欧阳修与宋祁编撰的《新唐书》中还搜集到唐代音乐专著 25 部,111 卷。虽然只存书名,也能反映唐代音乐专著的绚丽多彩,现抄录于下:“武后《乐书要录》十卷;赵耶利《琴叙谱》九卷;张文收《新乐书》十二卷;刘贶《太乐令壁记》三卷;徐景安《历代乐议》三十卷;崔令钦《教坊记》一卷;吴竟《乐府古题要解》一卷;郗昂《乐府古今题解》三卷;段安节《乐府杂录》一卷;窦琎《正声乐调》一卷;玄宗《金风录》一卷;萧祜《无射商九调谱》一卷;赵惟暕《琴书》三卷;陈拙《大唐正声新址琴谱十卷》;吕渭《广陵止息谱》一卷;李良辅《广陵止息谱》一卷;李约《东杓引谱》一卷;齐嵩《琴雅略》一卷;王大力《琴声律图》一卷;陈康士《琴谱》十三卷,又《琴调》四卷,《琴谱》一卷,《离骚谱》一卷;赵耶利《琴手势谱》一卷;南卓《羯鼓录》一卷。”这些宋朝所见之唐代乐书,尽管是劫后残留,名存实亡,却可以说明当时数量是可观的。现存的唐书只有《教坊记》、《乐府杂录》等极少的几部书,从中也可看到唐代音乐的若干侧面。

一、《乐书要录》

《乐书要录》是武则天敕撰的一部乐律理论专著,原为十卷。日本留学生吉备真备于唐开元四年(716 年)随第九次遣唐使团来中国,开元二十三年(735 年)归国时携带了大批文化典籍。其中就有《乐书要录》。此书在中国已经失传,日本保存下五、六、七三卷。宋代王应麟所辑《玉海》指出:“武后《乐书要录》则乐律之书也。”《乐书要录》一书约成于久视元年(700 年),武后时年 77 岁,召集元万顷等著作郎编撰而成的。文辞浅显简约,类似后世之通俗读物。卷五论乐律,有“七声相生法”、“论二变义”等十一个小题;卷六包括《纪律吕》、《乾坤唱和义》、《谨权量》、《审飞候》四个小题;卷七论及宫调,有“律吕旋宫法”、“识声律法”、“论一律有七声义”三题,并绘有“十二律相生图”等,对于认识唐代的乐律宫调理论有一定的参考价值。

《乐书要录》的相当篇幅是辑录《五经通义》、《三礼义宗》、苏夔《乐志》等十五六种前人著作而成的,它在一定程度上起到了保存古代史料的作用。同时,编撰者也有倾向性观点,如文中摘引蔡邕《月令章句》的一段话:“古之为钟律者,以耳齐其声,后人不能,始假数以正其度。……以度

量者可以文载口传，与众共知，然不如耳决之明也”并对此段话评曰：“此诚知音之至言，入妙之通论也”，说明编撰者完全赞同蔡邕生理度律观和“先声后律”的音乐实践观。

二、《教坊记》

崔令钦著的《教坊记》记述了教坊的起源、制度及佚闻。作者生平不详，开元年间曾任左金吾仓曹参军。作者本人未曾在教坊中做过事情，如书序中所说：“仓曹武官十二、三是坊中人，每请禄俸，每加访问，尽为予说之。”因而有机会搜集到不少有关教坊的秘闻轶事。天宝之乱后，崔令钦流寓江南，因追忆旧时所闻，遂作《教坊记》一卷。据书中称唐明皇为玄宗推测，成书约于宝应元年(762 年)唐明皇死去之后。

《教坊记》虽属于间接性数据，记述也较零碎，但是比较真实而生动地反映了教坊生活的若干侧面。本书的不同版本，文字颇有出入。一般分为 28 个条目，长短不一。短的如第 18 条：“春莺啭”——高宗晓声律，晨坐闻莺声，命乐人白明达写之，遂有此曲。长者如第 13 条，记录了《献天花》、《和风柳》等 324 个教坊曲名。书中保存了许多有关教坊的具体资料，如长安左、右教坊“右多善歌，左多任务舞”的分工，教坊中内人、宫人、挡弹家的不同地位和待遇等等。对教坊乐工的技艺专长，也有许多生动的描述，如吕元真善打鼓，“头上置水碗，曲终而水不倾动”，庞三娘善化妆，“有年，面多皱，贴以轻纱，杂用云母和粉蜜涂之，遂若少容”。对歌舞戏《大面》、《踏谣娘》的起源及其内容，也有扼要的记述。

三、《羯鼓录》

南卓著的《羯鼓录》是一部关于羯鼓的专门著录，记载了羯鼓的由来、羯鼓名手及有关轶事。南卓曾任洛阳令、婺州刺史等职，与诗人刘禹锡、白居易等常有交往，会昌元年(841 年)曾多次同宴游，席间谈论羯鼓一事，受到刘、白的鼓励。大中二年(848 年)书成，大中四年又在书末增补两则材料约三百余字。南卓本人便是羯鼓名手，书中对羯鼓的音色、性能、乐部、制作等均作了详细的记载。全书不分章节，在记述羯鼓由来时说：“羯鼓出外夷，以戎羯之鼓，故曰羯鼓。”书中形容羯鼓演奏：“击用两杖，其声焦杀鸣烈，尤宜促曲急破，作战杖连碎之声。又宜高楼晚景，明月清风，破空透远，特异众乐。”充分描绘了羯鼓独特的音乐个性，和众乐器不同的音色。

《羯鼓录》中记录了唐代大量的羯鼓名手的艺术经历及有关轶事，如唐玄宗、花奴(汝南王李琎)、宋璟、宋沇、李琬、杜鸿渐、黄幡绰等，文笔细腻而生动。《羯鼓录》末尾有 128 首羯鼓曲名，分太簇宫、太簇商、太簇角、诸佛曲调和食曲五类。曲名为汉文或为梵文音译名。

四、《乐府杂录》

段安节著的《乐府杂录》广泛涉及音乐、歌舞、杂技诸方面，故以杂录命名。全书以音乐为主，共 40 个条目，已有初步分类。乐部 9 条，分为“雅乐部”、“云韶乐”、“清乐部”等，这与唐初的九、十部乐已大相径庭。段安节是唐初名将段志玄的后裔，临淄人。《新唐书》载：“安节，干宁①中为国子司业，善乐律，能度曲。”此书是对唐代音乐追忆性的见闻录，书序曰：“洎从离乱，礼寺隳颓，簨②簴③既移，警鼓莫辨。梨园弟子，半已奔亡；乐府歌章，咸皆丧坠。安节以幼少即好音律，故得

① 干宁(894—898 年)是唐昭宗的年号，已近唐朝的末世。

② 古代悬挂钟鼓的架子。

③ 古代悬挂钟或磬的架子两旁的柱子。

粗晓宫商,亦以闻见数多,稍能记忆,尝见《教坊记》,亦未周详,以耳目所接,编成《乐府杂录》一卷。"说明了他的写作宗旨。

在歌、舞、俳优三条中,分别记述了唐代著名歌手永新、张红红等人的事迹,以及唐代的舞蹈分类和参军戏的起因等内容。对歌唱经验的理论进行了总结,书中说:"善歌者必先调其气,氤氲自脐间出,至喉乃噫其词,即分抗坠之音,既得其术,即可致遏云响谷之妙也。"他指出好的歌手一定要善于控制和运用呼吸,使充足的气息从腹部发出,并配合吐字发声灵活运用,使歌声洪亮美好,好的歌唱者应是圆润结实,含蓄饱满,态度自然闲雅,能够深刻表达出各种不同的感情。这些都说明当时对歌唱者的要求和人们的艺术欣赏水平是相当高的。

关于乐器起源、演奏名手、有关轶事有 14 条,如琵琶、筝、箜篌、笙、笛、筚篥、五弦、方响、击瓯、琴、阮咸、羯鼓、鼓、拍板等,以琵琶为最详细。如"以石为槽,鹍鸡筋作弦,用铁拨弹之"的贺怀智,天门街较胜负的康昆仑和段善本,善运拨的曹纲,长于拢然的裴兴奴,忤旨被投入河中的郑中丞等唐代琵琶名手的生涯事迹,都在书中留下了简要的记录,恰如一部初具规模的唐代琵琶史。后人据此条款加以增减,演变而成《琵琶录》。其后关于乐曲的有 13 条,多较简略,多为乐曲的源流考证,如"杨柳枝"条:"白傅闲居洛邑时作。后入教坊。"记录了白居易作曲的事实。书中另有"傀儡子"一条,是关于木偶戏起源的传说。最后是唐代燕乐二十八宫调图录——《别乐识五音轮二十八调图》,图已失传,仅留下了文字说明。

五、《太乐令壁记》

刘贶是唐代大史学家刘知几的长子,曾作唐玄宗时的协律郎、太乐令等职。刘知几所著《史通》20 卷,是我国第一部史学评论专著。他曾提出史家应有"史才"、"史学"、"史识"三项重要专长的标准。刘贶的《太乐令壁记》是一部记叙太乐令官秩创置变化沿革的著作,包括有关朝廷音乐活动的事项。因此,作者亲眼目睹之生活经历是其第一手资料;书中还较系统地介绍各种音乐知识并以词目形式分条编列。其中有关历代的"太乐"活动,"唐雅乐"、"唐九部乐"、"十部乐"、"十四国乐"、"二部乐"、"四夷乐"等内容的记载,多为后来的文献所引用。原书已亡佚,部分佚文保留在《玉海》、《新唐书》、《唐会要》等书中。这是一部很重要的音乐史文献,具有很高的史料价值①。

六、典志和类书

(一)杜佑的《通典·乐典》

杜佑(735—812 年),唐德宗时官至丞相。《通典》属典志史书,成书于唐贞元十七年(801 年),是我国第一部专门论述历史典章制度的通史。共 200 卷,分八个门类,其中七卷为《乐典》。《乐典》有七卷,计"历代沿革"两卷,"十二律"、"权量"、"歌舞"、"清乐"、"郊庙宫悬备舞议"各一卷,内容涉及历代音乐制度、律学、乐学、乐器学、歌舞、民间音乐、宫廷音乐、外国音乐、乐舞奏议等方面,内容较为系统,内含了大量珍贵的资料。《四库全书总目提要》对《通典》的评价是"详而不烦,简而有要,元元本本,皆为有用之实学,非徒资记问者可比,考唐以前之掌故者,兹编其渊薮矣。"所以,这又是一部具有音乐历史源流记述特色的著作。

(二)《艺文类聚》和《初学论》

《艺文类聚》是欧阳询等辑录的,成书于唐武德七年(624 年)。《初学论》是徐坚等辑录的,成

---

① 秦序:"刘贶[太乐令壁记]",《黄钟》1993 年第 1～2 期合刊,第 49 页。

书于唐开元十三年(725 年)。这两本书都是辑录了各类数据的工具书。前者共 100 卷,其中卷 41 为《论乐》,卷 42 为《乐府》,卷 43 为《舞》和《歌》,卷 44 为各种乐器。以辑前代音乐诗赋为主,所引古籍多早失传,书中所存片断史料十分可贵。

后者共 30 卷,其中 15、16 两卷记述了历代雅乐、杂乐、四夷乐、歌舞、乐器等。此书以辑录前代音乐诗赋为主,史料别具一格,所引古籍多早失,书中所存片断史料十分可贵。

第八节　隋唐宫廷燕乐

"燕乐"又称作宴乐,指天子及其诸侯、贵族、大臣宴饮宾客时所用的音乐,也是宫廷中所用俗乐的总称[①]。这是中国音乐史燕乐的重要标志。燕乐之名始见于《周礼·春官》。燕乐的创造者和表演者多是民间艺人和乐工,燕乐的基础是民间音乐。狭义的燕乐单指唐坐部伎中的一部音乐。隋唐时期,统治者应用于宴会等娱乐性场合的各种音乐统称燕乐或宴乐。

隋唐燕乐由于最高统治者的喜好而十分重视,均由政府规定颁发,如隋文帝的七部乐、隋炀帝的九部乐、隋唐高祖的九部乐、唐太宗的十部乐。从十六国、南北朝到隋唐时代,西域音乐的传入以龟兹乐占上风。而凉州地区处于丝绸之路的要隘,成为汉族音乐和西域音乐的融接点,从而产生了相当重要的西凉乐。所以隋唐燕乐是以汉族音乐为主,吸收了西凉、龟兹等少数民族音乐因素而创作的一种新的歌舞音乐。隋唐燕乐的来源有三个方面:一是汉魏六朝以来的清商乐;二是外族传来的音乐;三是当时音乐家创作的作品。隋唐燕乐伴奏有磬、大方响、筝、大小箜篌、大小琵琶、大小筚篥、大小笙、大小五弦琵琶、长短笛、尺八及各种鼓等 29 种乐器。

一、隋唐燕乐多部乐

(一)隋"七部乐"、"九部乐"

隋朝用国名或地名作为宫廷燕乐的各乐部的名称。隋开皇(隋文帝年号,581—600 年)初年以法令的形式颁布了"七部乐"。《隋书·音乐志》载:"始,开皇初定令,置七部乐:一曰国伎,二曰清商伎,三曰高丽伎,四曰天竺伎,五曰安国伎,六曰龟兹伎,七曰文康伎。""国伎",泛指当时甘肃一带的音乐。这种歌舞音乐是"变龟兹声为之",即兼有龟兹音乐和中原音乐的特色;"清商伎"是汉族传统的民间歌舞,在诸乐部中占有最突出的地位;"高丽伎"即古代朝鲜歌舞,位于今辽宁省新宾县东北;"天竺伎"即古代印度歌舞;"安国伎"是中亚乌兹别克布哈拉一带的歌舞;"龟兹伎"是古龟兹国的歌舞,位于今新疆库车一带,是西域音乐中最有影响的乐部;"文康伎"是汉族的一种面具歌舞。每一乐部中都有"歌曲"和"舞曲"。"龟兹"等乐部还有纯器乐曲的"解曲"。隋炀帝于大业年间(605—618 年),在七部的基础上又增加了"康国伎"和"疏勒伎",扩充成为"九部乐"。康国位于今中亚乌兹别克境内撒马尔罕一带。疏勒,即今新疆喀什噶尔和疏勒一带。隋炀帝把"国伎"改为"西凉",把"文康伎"改为"礼毕"。隋"七部乐"、"九部乐"的建立,为隋唐燕乐的高度繁荣奠定了基础。清商伎在"九部乐"中称清商乐,亦称清乐,"为汉末旧曲"是所谓"华夏正声"(《隋书·音乐志下》)。西凉乐为"七部乐"中的国伎,在凉州地区,由龟兹乐和汉族音乐融会发展而成。其形成时期约在前秦之末,北凉之初(约 386 年)。龟兹伎在"九部乐"中称龟兹乐。唐代

① 《辞海·艺术分册》上海辞书出版社 1980 年版,第 154 页。

高僧玄奘在《大唐西域记》中说:“屈支国。东西千余里,南北六百里。……文字取则印度,粗有改变,管弦伎乐,特善诸国。”说明龟兹的音乐文化,在西域各国中是最高的,其著名的乐师有白明达、苏祇婆等。天竺伎在“九部乐”中称天竺乐。《隋书·音乐志下》载:“天竺者起自张重华据有凉州,重四译来贡男伎,天竺即其乐焉。”张重华是前凉州政权人物。天竺乐的传入当在十六国时期(公元 346—353 年)。康国乐的传入“起自周武帝聘北狄为后,得其所获西戎伎,因其声”(《隋书·音乐志下》)。疏勒乐起于北魏太武帝平北燕时期(436 年)。安国伎在“九部乐”中称安国乐,可能和疏勒乐同时传入中原。高丽伎在“九部乐”中称高丽乐,其传入时间大概和疏勒乐同时。礼毕乐,出自晋太尉庾亮家,原以庾亮谥号[①]文康为名,因“每奏九部,终端陈之,故以‘礼毕’为名”,即用于九部乐之末之故。

(二)唐“九部乐”、“十部乐”

唐初沿袭隋代旧制。唐代杜佑《通典》载:“武德初,未暇改作,每讌享,因隋旧制,奏‘九部乐’。”可知初唐时期用的是隋朝的“九部乐”。至唐太宗贞观十四年(640 年),在废除“礼毕”的基础上,将“燕乐”列为诸部之首,于是形成了唐代的“九部乐”。《旧唐书·音乐志》载:“(贞观)十四年,有景云现,河水清,张文收采古《朱雁》、《天马》之义,制《景云河清歌》,名曰‘燕乐’,奏之管弦,为诸乐之首。”因此,唐代“九部乐”开始加进了创作性的歌舞乐部,这是一部歌颂和宣扬唐太宗“贞观之治”太平盛世的歌舞。贞观十六年(642 年),唐太宗在统一高昌(今新疆吐鲁番)后,在九部乐的基础上加奏“高昌乐”,形成唐代十部乐。十部乐在一定程度上是为了宣扬征伐功绩。“高昌伎”所用乐器有竖箜篌、铜角、琵琶、五弦、横笛、箫、筚篥、答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、羯鼓等 11 种乐器,乐工 20 人,舞者 2 人。“九部乐”和“十部乐”是唐朝“宫廷燕乐”的前期阶段,为保留各个地区、民族和国家的传统歌舞特色作出了贡献。隋唐多部乐在发展中,除部乐的增多外,创作成分也在增加。唐九、十部乐已显示了向坐、立部伎过渡的痕迹。

二、唐代燕乐的坐、立部伎

唐代燕乐的后期发展多为创作的歌舞。唐开元年间,统治者鉴于各部音乐经过了较长时间的发展,逐步趋于融合,便把宫廷燕乐分为“坐部伎”和“立部伎”两类。《新唐书·音乐志》载:“分乐为二部,堂下立奏,谓之立部伎;堂上坐奏,谓之坐部伎。”坐、立部伎名称是以乐队的演奏形式、演奏场合、演奏姿态为分部标准。燕乐的作品坐部伎六曲、立部伎八曲。

(一)坐部伎

从宫廷雅乐的角度看,一般认为坐部伎是礼仪性的,内容倾向雅乐的室内表演的燕乐演出形式,歌舞人数少,最少为 3 人(如《鸟歌万岁乐》),最多为 12 人(如《长寿乐》);水平较高,注重个人技巧,表现细腻抒情;歌唱、舞蹈、器乐均在“堂上”表演,属于小型歌舞。其六曲为《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》,在唐代宫廷音乐中的地位比“立部伎”要高。《新唐书·礼乐志》载:“太常阅坐部,不可教者隶立部,又不可教者,乃习雅乐。”可见,这里是用歌伎、舞伎、乐伎的技艺高下来区划其地位的,并非指“坐、立部伎”本身作品之优劣。

(二)立部伎

立部伎可能是规模较大、气势磅礴、娱乐性较高的广场大型歌舞形式。歌者、舞者相对坐部伎而言,人数众多。如《五方狮子舞》,歌者即有 140 人;舞者最多时为 180 人(如《上元乐》),最少

---

① 君主时代,帝王、贵族、大臣死后,依其生前事迹所给予的称号。

也有64人(如《庆善乐》)。乐队伴奏站立"堂下"或"室外"。"立部伎"共有八曲:一是安乐。《通曲》载:"后周武平齐所作也。"可知是北周的乐曲。二是太平乐。《新唐书·音乐志》云:"《安舞》、《太平乐》,周隋遗音也。"可知是隋代作品。三是破阵乐。《通典》载:"大唐所造也。太宗为秦王时,征伐四方,人间歌谣,有《秦王破阵乐》之曲。民即位,贞观七年制破阵乐舞图。"四是庆善乐。《旧唐书·音乐志》载:"太宗行幸庆善宫。……于是起居郎吕才以御制诗等,于乐府被之管弦,名为《功成庆善乐》之曲。"此曲又名《九功舞》。五是大定乐。《通典》云:"高宗所述,出自《破阵乐》。"六是上元乐。《通典》云:"《上元乐》,高宗所造。"七是圣寿乐。《通典》云:"高宗武后所作也。"八是光圣乐。《旧唐书·音乐志》载:"玄宗所造也。""坐、立部伎"14曲中,除《永安乐》(北周武帝时创作的歌舞)和《太平乐》(即《五方狮子舞》)外,其余12部均是唐代创作的歌舞,其中太宗时三部,高宗、则天时六部,玄宗时三部。可见"坐、立部伎"的表演形态是始于太宗,盛于高宗、则天,止于玄宗时期。

"坐部伎"和"立部伎"全面地反映了盛唐一个多世纪中宫廷创作歌舞音乐的面貌。有人认为"立部伎"和"坐部伎"在表演内容上是有区别的,甚至是对峙的。当时的立部伎可能相当于当今的广场歌舞,敦煌壁画中名噪一时的"反弹琵琶",应该是立部伎广场歌舞的即兴表演。而坐部伎的表演内容应该多属于雅乐礼仪的范畴。观众"端冕而听",与立部伎那种"互动同乐"表演气氛相差较大。图3-1是陕西三原县唐代李寿(577—630年)墓出土石椁浮雕线刻伎乐图。左边为坐部伎形态,12名女伎,分三排坐姿奏乐。所持乐器是竖箜篌、五弦琵琶、曲项琵琶、筝、笙、横笛、排箫、筚篥、铜钹、答腊鼓、腰鼓、贝。右边为立部伎形态,12名女伎,分三排站立奏乐。所持乐器是笙、排箫、尺八、小铜钹或星、横笛、筚篥、琴、筝、曲项琵琶(两件)、五弦琵琶、竖箜篌。

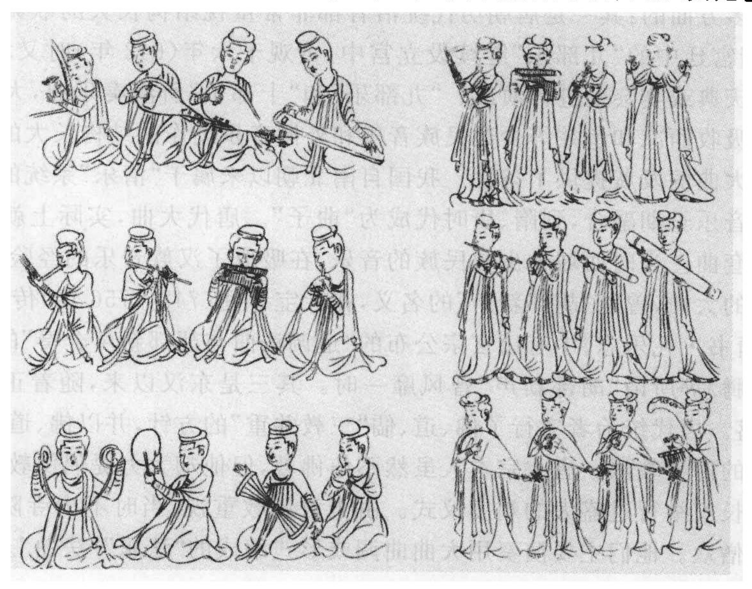


图3-1　石椁浮雕线刻伎乐图

三、唐大曲

唐大曲又称燕乐大曲,是指音乐结构长大、规模宏大的器乐、歌唱、舞蹈三位一体的综合艺术形式的大型燕乐歌舞艺术,是中国古代宫廷歌舞伎乐的典范。唐大曲大约在八世纪中叶形成。它集中了当时音乐文化的优秀成果,成为唐代音乐文化中最突出的具有代表性的表演形式。

(一)唐大曲的分类

根据唐大曲使用场合和成分的不同,可分为四大类:一是清乐大曲,即清商大曲。它是在继承了汉魏以来歌舞传统基础上,吸收了西域各少数民族的音乐和“天竺”、“高丽”等外国音乐而发展起来的一种大型歌舞曲。二是龟兹大曲和西凉大曲。它们是各少数民族音乐和外国音乐传入内地后不断汲取清乐的营养和经验而形成的大型歌舞曲。三是雅乐大曲和燕乐大曲。它们是宫廷用于郊庙祭祀等重大典礼和用于宫廷宴飨、朝会和重大节日中进行表演的大型歌舞曲。四是法曲,又名法乐。始见于东晋《法显传》,它是唐大曲中专用于佛教法会的一种大型丝竹乐演出形式,间或有歌唱的大曲。因专用场合为法会而得名法曲。法曲隋代已有,至唐玄宗时大为发展。法曲的风格相对比较幽雅,其曲调和使用乐器,接近汉族的清乐系统。著名的唐代《霓裳羽衣曲》就是法曲,它区别于其他三种形式的大曲。相对歌、舞、乐三位一体的综合性的歌舞表演形式而言,法曲是以器乐表现为主的纯音乐形式,以清、淡、雅为主要风格特点,常从大曲中选取出器乐和歌唱部分进行演奏或演唱。《新唐书·礼乐志》载:“初,隋有法曲,其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢、箫、琵琶。……其声金、石、丝、竹以次作,隋炀帝厌其声澹,曲终复加解音。玄宗既知音律,又酷爱法曲,选取坐部弟子三百教于梨园,声有误者,帝必觉而正之,号‘皇帝梨园子弟’……”白居易有《卧听法曲霓裳》的诗,说明法曲是以聆听为主,“霓裳一曲千峰上,舞破中原始下来”。法曲可能是大曲中的精华部分,代表了唐大曲艺术的最高成就。

(二)唐代大曲兴盛的原因

唐大曲是各族人民长期共同创造的艺术结晶,它已达到了自汉魏以来歌舞音乐的全盛阶段。其兴盛的原因是多方面的:其一是唐朝历代统治者都非常重视结构长大的歌舞表演形式。早在建国初期,就把隋宫廷中的“九部乐”继续设立宫中,贞观十六年(642 年)时又增至“十部乐”,在宫廷举办的重要庆典或宴会上进行演出。“九部乐”和“十部乐”所演奏乐曲,大部分是唐初在汉族“清乐”基础上吸收西凉和龟兹等少数民族音乐和外国音乐创作的结构长大的乐曲。其二是各族音乐的融合为大曲的发展提供了条件。我国自南北朝以来属于“清乐”系统的汉族民间音乐经过与各少数民族音乐长期融合,到隋、唐时代成为“曲子”。唐代大曲,实际上就是这些曲子组合而成的一种大型套曲。当时西域各少数民族的音乐,在吸取了汉族音乐的经验和养料的基础上,也创造了本民族的大曲,曾以“胡部新声”的名义,在天宝年间(742—756 年)传入长安,受到唐玄宗的重视。《新唐书·礼乐志》中有唐玄宗公布的“道调法曲与胡部新声合奏”的诏令,所以,大曲中的《胡旋》、《胡腾》等所谓“胡部新声”曾风靡一时。其三是东汉以来,随着正统经学崩溃和道教、佛教日益昌盛。唐代统治者实行了佛、道、儒“三教并重”的方针,并以佛、道两教更为重要,形成唐代中国文化的两大教派。唐太宗本人虽然不信佛教,但他却大力提倡佛教,礼优僧人。他还曾为僧人玄奘在长安举行过盛大的剃度仪式。由于对佛教重视,当时不少寺院都培养了一批以奏乐歌舞为业的僧众。他们主要演奏用大曲曲调或形式编成的“法乐”“法曲”。

(三)唐大曲的发展历程

唐代大曲的兴盛与衰弱是和当时的社会发展同步的。它大致经历了唐初的发展期、开元和天宝年间的高峰期和中唐以后的衰弱期三个阶段。唐初时期,由于社会安定,经济繁荣,多种音乐元素开始发展成多段的大型歌舞音乐。这时占统治地位的大曲是《破阵乐》、《庆善乐》、《景云河清歌》和《乌歌万岁乐》等。其中《破阵乐》又名《秦王破阵乐》、《七德舞》,是描写唐太宗四处征讨,建立大唐帝国之功绩的军中乐舞。唐太宗曾在立部伎演奏《破阵乐》时亲自擂大鼓,其“声闻百里,动荡山谷”、“声韵慷慨”,这与杜佑在《通典》中所说其声调“粗和禅发”是一致的。开元和天

宝年间，由于社会经济繁荣，国势强盛，统治阶级开始纵情声色，追求神仙，社会各种矛盾逐渐显露出来，因此，这一时期的大曲创作，其思想内容比较复杂。有描写唐玄宗梦游月宫见到仙女嫦娥的《霓裳羽衣舞》；还有《胡旋》、《胡腾》等大量专供娱乐的作品；也有在一定程度上对唐玄宗穷兵黩武不满的《伊州》，或描写乐工何满子"愤懑"之情的《何满子》等作品。到了以"安史之乱"为标志的中唐以后，李唐帝国开始走下坡路。宫廷不再有能力演奏完整的大曲，因为大曲所需要的表演人数众多，一般要在 140 人到 900 人之间，所以社会上更不能演出这样庞大的乐曲。完整的大曲逐渐消失了，乐师也都分散了。在宫廷中只演奏大曲中的某个遍，称之为"摘遍"，或只演奏破的部分，叫做"曲破"。现在听到的《阳关三叠》，原是《伊州大曲》中的一个"遍"。这一时期，除宫廷中的《中和乐》等少数作品外，其他如《定难乐》、《越古长年乐》、《继天诞圣乐》等几乎都是各地节度使命令当地"衙前乐"里乐工们创作的。在众多大曲之中，《南诏奉圣乐》、《葱岭西曲》是比较突出的作品，反映了当时人民渴望祖国统一和收复失地的心情与愿望。

完整的大曲消失后，它所包括的很多"遍"逐渐分散于其他乐种中去，有的作为独立的歌曲或器乐曲流传开去，有的则构成后来戏剧或说唱音乐的曲牌。现在有很多曲牌的标题和当时大曲中的结构标题是一致。

(四)唐大曲的结构

唐大曲的结构由三部分组成，即散序(以器乐为主)、中序(以歌唱为主)和破(以舞蹈为主)。散序是唐大曲中的器乐演奏部分。节奏自由，无拍无歌。其表演形式有器乐独奏、轮奏或合奏。其中又包含许多"遍"，每个"遍"是一个独立小曲，其曲体样式是小曲的联奏。白居易在诗中描写的《霓裳羽衣曲》演出的情况："磬、箫、筝、笛递相搀，击、擫(ye 用手指按、捺的意思)、弹、吹声迤逦"①，"散序六奏未动衣，阳台宿云庸不飞"②，"莺吟凤鸣听无拍，多似霓裳散曲声。"③散序与中序之间有一个简短的过渡段落，称做"靸"。"靸"是形容人走路的状态，相对正常走路总要慢一些，轻一些。通过这样一段稍轻、稍慢的过渡段落转入到众乐合奏的慢板段落。中序或称拍序，节奏固定，多为抒情的慢板，以入拍的歌唱为主，由器乐伴奏，间或有舞。因为它有固定节奏，又叫开序；因为它以歌唱为主，也叫"歌头"；因为它包括若干遍，又称做排遍。开始慢板，从无拍到有拍。从白居易《霓裳羽衣歌》一诗可以看出，"中序"部分是很慢的。中序又分"攧"和"正攧"两个部分，其间的节奏逐渐过渡到略快。破或称曲破、入破、舞遍，是大曲的舞蹈部分，器乐伴奏，间或有歌，由羯鼓作为听觉指挥的工具。节奏逐渐加快，以至极快，在热烈的气氛中结束。元稹《筝诗》曰："急挥舞'破'催飞燕"。"破"或"舞遍"的结构有以下名词的序进：入破(散板)—虚催(由散板入节拍，亦称破第二)—衮遍(较快的乐段)—实催、催拍、促拍或簇拍(节奏过渡到更快)—衮遍(极快的乐段)—歇拍(节奏慢下来)—煞衮(结束)。

(五)唐大曲中的名作

唐代知名大曲和法曲约有四五十部以上，其中有著名作曲家创作的作品。如白明达的《春莺啭》，裴神符的《火凤》、《倾杯乐》等。也有根据民间乐曲加工改编而成的大曲，如《霓裳羽衣曲》、《秦王破阵乐》、《剑器》、《凉州》、《伊州》等。在唐诗中也提到了不少著名大曲名称。如《绿腰》(大么、乐世)、《凉州》(梁州)、《薄媚》、《伊州》、《甘州》、《霓裳羽衣》、《玉树后庭花》、

① 〔迤逦〕曲折连绵之意。
② 白居易：《霓裳雨衣歌》。
③ 白居易：《王子晋庙》。

《雨霖铃》、《柘枝》、《三台》、《浑脱》、《剑器》、《熙州》、《石州》、《水调》、《破阵乐》、《春莺啭》等。

《秦王破阵乐》是一首歌、舞、乐三位一体的综合性大型歌舞剧，是一首歌颂唐太宗李世民统一中国，以武功定天下的艺术作品。《秦王破阵乐》是在《破阵乐》的基础上发展起来的。曾有学者这样评述："《破阵乐》是隋末唐初的一种军乐，颇杂有龟兹之音调。"[①]公元620年(武德三年)秦王李世民击败叛将刘武周，使得建国已两年的唐王朝政权得已稳固，为了歌颂秦王李世民的功德，人们便把流传在隋末唐初的军歌旧曲《破阵乐》填上新词，在凯旋庆功的大典上(庆功大典在今山西济蒲州镇召开)唱出了发自人们内心的歌声。《旧唐书·音乐志》载："受律辞无首，相将付叛臣，咸歌《破阵乐》，共赏太平人。"关于这首《秦王破阵乐》的歌词，《太平广记》(卷203)中记载："太宗之平刘武周，河东士庶歌于道，军人相与作《秦王破阵乐》。"上元三年(676年)6月4日，李世民在长安发动政变。杀死太子李建成、齐王李元吉，迫使唐高祖李渊交出兵权。因此，唐太宗李世民在位23年，为整个唐王朝奠定了基础。据《唐会要》(卷33)记载，贞观元年(627年)正月初三，李世民为庆贺自己的全面胜利，借春节之机宴请文武百官。在这君臣欢宴的时刻，李世民命乐工高歌猛奏军歌《秦王破阵乐》。贞观七年(633年)李世民根据多年的戎马生涯和战阵的实战内容，如进退、回护、突破、包抄等行动绘制出《破阵乐舞图》。据《旧唐书·音乐志》、《唐会要》(卷33)破阵乐条目记载，舞图绘制出后，李世民不满足《秦王破阵乐》只是流行的一首军歌，当即命魏征、虞世南、褚亮、李百药等一些文官修改歌词，并把此舞改名为《七德舞》，命精通音乐的大臣起居郎吕才排练《秦王破阵乐》。《秦王破阵乐》在当时名扬国内外，据《大唐西域记》载：唐玄奘到印度考察，印度羯若鞠阇国王戒日在会见玄奘时充分赞扬了《秦王破阵乐》。《秦王破阵乐》到高宗李治时有28年没有演出。后来李治把他改名为《神功破阵乐》，由120人的舞队改为64人规模的八佾之舞。加强了乐队伴奏，乐曲由52遍改为2遍，由原来的战斗阵势改成了祭祀礼仪形式。从此《秦王破阵乐》成为整个唐王朝所保留的传统祭祀节目。李治死后，武周时期《神功破阵乐》也就剩下一个虚名，可《秦王破阵乐》却传到了日本。据史料记载它是由一位叫栗田道的遣唐节使带去的。至今在日本已有九种传谱：五弦琵琶谱《五弦琵琶·秦王破阵乐》、筝谱《仁智要录·秦王破阵乐》、琵琶谱《三五要录·秦王破阵乐》、《三五要录·皇帝破阵乐》、《三五要录·散手破阵乐》、笙谱《凤笙谱吕卷·秦王破阵乐》、筚篥谱《中原芦声抄·秦皇(王)》、笛谱《龙笛要录·秦王破阵乐》、琵琶谱《三五中录·秦王破阵乐》[②]。唐玄宗李隆基把《秦王破阵乐》又改为《小破阵乐》，先收入九、十部伎中，后又被收入立部伎与坐部伎中。《旧唐书·音乐志》云："……生于立部伎，破阵乐，舞四人金甲胄"，后来李隆基不知处于什么原因又把《破阵乐》扩大为比原来李世民时120人还多几倍的数百人的庞大乐舞，不过全是宫女。大诗人白居易在元和年间(806—820年)看到过这种乐舞形式的秦王破阵乐演出，曾写有《七德舞》诗来赞美。到唐朝末期，《秦王破阵乐》已不是祀仪或庆典式的乐舞，而是成了迎宾式的乐舞，到五代十国时此乐舞随着唐朝的灭亡而消失了。1983年由叶栋、何昌林先生翻译了收藏在日本的五弦琵琶谱《秦王破阵乐》，曾在北京举办的"华夏之声·古谱寻声"音乐会上演出。1985年作曲家顾冠仁根据叶、何二人的译谱为素材，重新创作了《秦王破阵乐》民族管弦乐曲。

---

① 何昌林："关于秦王破阵乐"，《山东歌声》1984年第6期。

② 何昌林："关于秦王破阵乐"，《山东歌声》1984年第6期。

《秦王破阵乐》

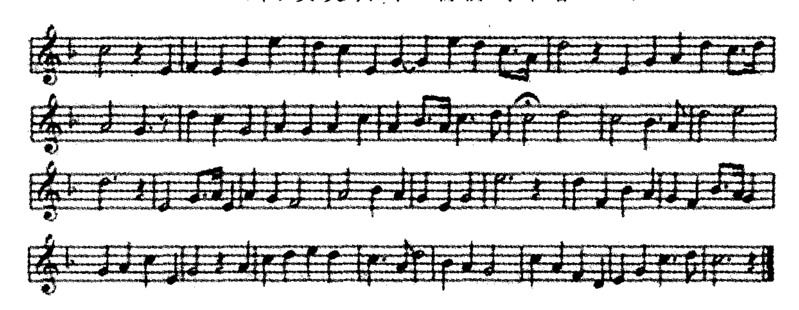
〔唐〕石大娘五弦谱　何昌林词曲组合



《霓裳羽衣曲》是唐朝最为著名的大曲作品。《霓裳羽衣曲》又称《霓裳羽衣歌》或《霓裳羽衣舞》。一般认为是唐玄宗在西凉都督杨敬述进献的印度佛曲《婆罗门曲》的基础上创作改编而成的。白居易诗《霓裳羽衣歌》云，“由来能事皆有主，杨氏创声君造谱”，可以佐证。因此，这应是一首具有“西凉大曲”音乐风格的歌舞作品。舞者的服饰，上衣缀绣着洁白的羽毛，下身穿着彩云般的裙裾，犹如上界仙女下凡一般，充满了浪漫主义情调色彩。据白居易诗注文推断，《霓裳羽衣曲》的结构为："散序"6 段，“中序”18 段，“曲破”12 段，全曲共 36 段。宋代姜夔于 1186 年在湖南长沙乐工的故书堆中发现了商调《霓裳曲》十八阕，他为“中序一阕”填了词，从而流传至今。学术界一般认为，有可能是唐代著名大曲《霓裳羽衣曲》中间的一段。根据杨荫浏的译谱分析，其曲调特点是围绕“二变音”为中心展开，但其“商调式”的调式特征和缓慢的速度又具有汉族音乐的色彩，与“西凉乐”的风格较为吻合。

《霓裳羽衣曲》中序第一

〔宋〕姜夔填词　杨荫浏译谱



(六)唐大曲的影响面

唐大曲不仅对中国和整个东方民族音乐具有一定的影响，它在当时的世界音乐中也是异常光辉灿烂的。现在保存下来的一套唐代大曲曲谱《敦煌琵琶谱》由《品弄》、《倾杯乐》、《西江月》等 25 首分曲组成①。另外，日本至今还保存下来由我国传去的一部分大曲，但 1000 多年来，因日本

① 这套唐大曲是在甘肃敦煌藏经洞内发现的，原物已为法国人伯希和骗去，现藏法国巴黎图书馆，其记谱是用半字谱。1956 年日本人林谦三译出乐谱，1982 年上海音乐学院的叶栋在前人研究成果的基础上重新翻译，对音阶、调试、曲式结构均作了新的探索。

风土影响而起了很大变化,成为日本自己的民族音乐了。近年来,一些民族音乐研究者认为现存的西安鼓乐、潮州锣鼓、山西五台山音乐是唐代大曲的后裔。

第九节 隋唐音乐机构和音乐制度

隋唐时期是我国古代歌舞燕乐的鼎盛时期,宫廷燕乐的繁荣达到史无前例的高度。隋建国之初,恢复汉魏官制,在中央设立太常、国子等寺,由太常寺掌礼乐,国子寺掌教育。在太常寺中,隋唐都设有专教音乐的“博士”,唐朝称之为“音声博士”,并为乐人制定了相当严格的考核制度。唐朝统治者创造性地将音乐机构建成政府管辖和宫廷管辖的两大系统,“太乐署”和“鼓吹乐”由政府太常寺管辖,“教坊”和“梨园”则由皇帝直接委派内监担任“教坊使”进行管理。唐朝音乐机构最突出的特点是强化对歌舞伎乐人才的培养和对音乐表演艺术的高度重视,这正是我国宫廷燕乐发展至极盛的重要保证。这样的乐人培养模式可称之为“燕乐”模式。唐代音乐之所以具有极高的艺术质量,与对乐人表演技能进行的强化科学训练有一定的关系。

一、隋代音乐机构

据《隋书·百官志下》载,隋初宫廷所立太常寺在管理职能上,分层设置有郊社、太庙、诸陵、太祝、衣冠、太乐、清商、鼓吹、太医、太卜、廪牺等署。与礼仪宴享音乐活动直接相关的音乐机构是太乐、清商、鼓吹。太乐署有乐师员 8 人,清商署有乐师员 2 人,鼓吹署有乐师员 2 人。这些人员可视为管理与施教的专职人员。至隋炀帝时,宫廷机构进行了改革,太常寺罢去三署,仍存 8 署。改“乐师”为“乐正”。太常寺所设清商署,主要管理教习南朝传下来的清商乐。《隋书·音乐下》载:“开皇九年平陈,获宋、齐旧乐,诏于太常置清商署,以管之。求陈太乐令蔡子元、于普明等,复居其职。”

隋代立国仅 38 年,宫廷音乐机构就有过一次编制上较大的变动。

隋文帝即位后,因“不好声伎”,让牛弘制定宫廷乐舞制度,凡不是从事“正声、清商及九部、四舞”的乐人,“皆罢遣从民”。“太常散乐并放为百姓,禁杂乐百戏[①]。”此举使宫廷娱乐音乐活动减弱。至隋炀帝时,裴蕴被任为太常少卿,知隋炀帝喜好声伎之乐,便投其所好,将南北朝周、齐、梁、陈宫廷中的“乐家子弟”都收入隋宫廷中,并编为乐户,重新恢复宫中倡优百戏的表演。

二、唐代音乐机构

唐代盛世之时,宫廷音乐机构中的从乐人员有数万人之多,其数量之大,令人惊叹。对此史籍记载颇详。《新唐书·礼乐志》载:“唐之盛时,凡乐人、音声人、太常杂户子弟,隶太常及鼓吹署,皆番上,总号音声人,至数万人。”《新唐书·百官志》原注文,讲太乐署中就有从事乐舞的人员 11549 人之多,若再加上其他机构中的乐官乐人,称“至数万人”并非妄言。唐代音乐歌舞人才由于在音乐机构中得到集中的教习、表演,使专业技巧达到很高的水平,大大促进了我国古代音乐文化的发展。但由于给社会在人力、财力方面带来了过重的负担,而产生了一些消极作用。从《旧唐书·职官志三》的记载看,唐代将前朝太常寺中设太乐署、鼓吹署这一体制沿袭下来,并在

① 《隋书·帝纪第一·高祖上》。

宫廷中增设了教坊、梨园，将清商乐作为燕乐“十部乐”中的“清乐”归太乐署管理[①]。太常寺由太常卿、太常少卿负责诸事。《旧唐书·职官志》载：“太常卿之职，掌邦国礼乐、郊庙、社稷之事，以八署分而理之……率太乐官属，宿设乐悬，以供其事。宴会亦如之。”太常寺中设有协律郎职两人，《旧唐书·职官志》载：“协律郎掌六吕六律，辨四时之气、八风五音之节。凡太乐，则临试之，为之课限。若大祭祀飨宴奏于廷，则升堂执麾以为之节，举麾，工鼓柷而后乐作；偃麾，戛敔而后止。”在中国古代音乐史上，唐代的宫廷音乐机构可以说是达到了最为完备的地步，这同唐代宫廷歌舞燕乐在历史上处于高峰时期的状况是相适应的。

（一）太乐署

“太乐署”是隶属于太常寺的音乐机构，主管对“音声人”的训练与考核。将音乐表演和音乐教育合为一体。《新唐书·百官志》“凡习乐，立师以教，而岁考其师之课业为三等，以上礼部。十年大校，未成，则五年而校，以番上下。”“太乐署”对音声人的培养有着严格的训练标准。乐师每年都要经过考核来评定等级，决定升职、降职甚至除名。所有音声人必须学会较难的乐曲 50 首以上，才能够参加演出，获准毕业。“得难曲五十以上任供奉者为业成”。太乐署的考核，不仅包括学习音乐的乐人，也包括了教导学生的乐师。所谓“立师以教”，反映出专业化的音乐教育制度的建立，已有明确的教学任务，并非随意的教习行为。对于担负教学职责的乐师，其专业课业每年都有一次考核，其考核成绩分为上、中、下三等，申报太常寺“礼部”批准。每过十年，对任教的乐师还要进行一次大考，根据其成绩的优劣，决定其职务是降级、罢黜还是晋升、提拔。十年的考核未通过的，则过五年再考校一次，然后决定其职位的上下。太乐署兼管雅乐和燕乐，即“邦国之祭祀享宴”和“大宴会”中的音乐。太乐署是我国封建社会最具质量与规模的音乐教育机构。它体现了我国古代“燕乐”的教育模式与观念。太乐署中除设有令、丞、府、史、乐正、典事、掌固等官职外，还设有“文武二舞郎一百四十人。太乐令调合钟律，以供邦国之祭祀享宴。……凡大宴会，则设十部伎[②]”。《新唐书·百官志三》文中原注，在同等人数的舞郎之外，又有“散乐三百八十二人，仗内散乐一千人，音声人一万二十七人”。同时说明，“唐……有别教院。开成三年，改‘法曲’所处院为‘仙韶院’”。

（二）鼓吹署

“鼓吹署”是隶属于太常寺管辖的音乐机构，专管仪仗场合使用的吹鼓乐，是卤簿与军乐的官署。所谓“卤簿”，是古代皇帝、皇后、太子、亲王等出巡时在其前后的仪仗队，规模约在数百人至一千余人不等。鼓吹署的职责为专门管理仪仗中间的鼓吹乐和一部分宫廷礼仪活动。鼓吹署中设有令、丞、府、史、乐正等官职，其中“鼓吹令，掌鼓吹施用调习之节，以备卤簿之仪[③]”。鼓吹署中乐人音乐技艺的教习，估计不如太乐署难度大。据《旧唐书·百官志》记，太乐府中学业“不成者隶鼓吹署。习大小横吹，难色四番而成，易色三番而成。不成者，博士有谪”。这表明，太乐府中不能按规定完成学业的，就要从太乐署调至鼓吹署去学习大小横吹曲。在鼓吹署中，难学的经四遍而成，易学的经三遍而成。若达不到这个要求，就是博士也要贬谪。其人员往往也从京城周边府县的“乐户”中调集轮流训练值班。

（三）教坊

教坊是隶属于宫廷管辖的管理、教习、领导音声人的音乐机构。《新唐书·百官志》载：“武德

① 高奇：《中国高等教育思想史》，人民教育出版社 1992 年版，第 94 页。

② 《旧唐书·职官志》，十部伎即十部乐。

③ 《旧唐书·职官志》。

(618—626年)后,又置内教坊于禁中。武后如意元年(692年),改为'云韶府',以中官为使。开元二年,又置内教坊于蓬莱宫侧,有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊使。"从而使唐代音乐机构有更加明显的分工和更为专业化的特点。唐开元二年(玄宗时代)教坊分设宫廷内外,宫廷内的为内教坊,宫廷外的为外教坊。崔令钦《教坊记》载:"西京右教坊在光宅坊,左教坊在延政坊。右多善歌,左多善舞,盖相因习。东京两教坊俱在明义坊,而右在南,左在北也。"当时的西京长安,东京洛阳各有两处"左、右教坊"。并在长时期的歌舞传教训练中,形成了"右多善歌,左多善舞"的传统,而进行了专业分工。陈旸《乐书》载:"唐全盛时……内外教坊近及2000员。"外教坊由宫廷派"教坊使"直接领导。唐朝教坊之内集中了歌舞人才的精华艺伎,男女都有,包括歌舞、歌唱、演奏各种人才。崔令钦《教坊记》则记述了"内教坊"的秘闻轶事。

唐初教坊,其设立的目的是为皇帝提供娱乐性歌舞表演,属内廷管理的音乐机构,还未有专职的教坊使。这一专为皇帝进行娱乐性表演的机构特征,却一直延续下来。唐玄宗即位不久,因其喜好音乐歌舞,相当重视教坊这一宫廷乐舞机构,大大扩展其编制。除在宫中蓬莱宫侧设内教坊之外,又在西京(长安)城内设左教坊与右教坊,掌管"俳优杂技"的表演。教坊中的歌舞女子,接受了程度不同的音乐教育。据《教坊记》的记载:伎女入宜春院,谓之"内人",亦曰"前头人"。其家犹在教坊,谓之"内家人",四季给米。其得幸者,谓之"十家",给第宅,赐无异等。……楼下戏出队,宜春院人少,即以云韶院添之。云韶谓之"宫人",盖贱隶也,……平人女以容色选入内者,教习琵琶、三弦、箜篌、筝等者,谓"搊弹家"。开元十一年,初制《圣寿乐》,令诸女乐五方色衣以歌舞之。宜春院女,教一是便堪上场,惟搊弹家弥月不成。由此看,教坊中的音乐歌舞培训,一方面是"教供奉新曲"[①]的各类乐舞的排演、训练;另一方面是对那些"平人女以容色选入内者",进行音乐歌舞方面的技艺训练。此表明当时教坊中人到民间平民家中挑选容貌美丽的女子,到教坊中专习音乐歌舞,有乐官专门教她们学习各种音乐技能,其中提到的主要器乐专业有琵琶、三弦、箜篌、筝等。这些乐妓因其主要操演乐器而被称为"搊弹家"。宫里排演大型乐舞时,若宜春院人员不够用时,就让云韶院里的"宫人"、"搊弹家"也临时教习,参加演出。据《教坊记》的记载,开元十一年(723年)教坊编创成大型乐舞《圣寿乐》,估计是为唐玄宗李隆基生日专门编创的歌舞作品。在教习中,宜春院的乐妓,只教一天,便能上场演出,而平时只习器乐的"搊弹家",则教习一个月还是不会,到了演出之日,便只能让宜春院乐妓居舞队的领头或末尾,而让"搊弹家"排在队中,"令学其举手也"。

教坊中有不少直接从民间挑选至宫廷的乐妓,如唐代段安节《乐府杂录》所记入籍于宜春院的歌伎许永新,就是从吉州永新县挑选入内的乐家女。这类才艺甚高的女乐人,在教坊中也要接受宫中各类歌舞演唱的专业训练。教坊还从梨园中抽调音乐人才。《乐府杂录》就曾记"梨园新院"的乐工"于此旋抽入教坊"的事。教坊的薪给、费用全由宫廷承担,其乐官与乐人经常接受皇帝的恩宠。唐王朝统治者常因偏爱,对某些歌舞教习上给予经费的倾斜。据《唐会要》(卷34)的记载,唐文宗因喜爱具有中原传统音乐风格的"法曲",于开成四年(839年)下令每月赐给仙韶院乐官料钱二千贯文,支用不尽,经费充足。只是在国家财政困难之时,才不得不削减其经费与给赐。从《旧唐书·音乐志一》对唐玄宗在宫中勤政殿行乐设宴的记载看,政府为音乐歌舞表演及相应的设宴、服饰、装容等所需花费的钱财,在财政负担中是相当大的。一旦这种娱乐活动的开支使政府无力承担时,便会使政府首先考虑的是裁减教坊女乐数量。《旧唐书·顺宗本纪》记载贞元二十一年(805年)"三月庚午,出宫女三百人于安国寺,又出掖庭教坊女乐六百人于九仙门,

---

① 《旧唐书·音乐志》。

召其亲族归之。”这种削减教坊乐妓的行动，连被称为“内人”的宜春院乐妓都没有幸免。

(四)梨园

梨园是唐玄宗时在内廷设立的音乐机构，实质是唐玄宗在宫廷中亲自组建的一个音乐团体。其名称是因设于“禁苑”中的梨园而得名。组成这样一个团体的目的很明确，就是专供皇帝创作、表演、娱乐之用。此机构是专习法曲，专搞器乐的组织。法曲有歌、有舞、有高级技巧的器乐演奏。《唐会要·杂录》载：“(玄宗)开元二年(714 年)，上以天下无事，听政之暇，于梨园自教法曲，必尽其妙。”唐玄宗的新作都有梨园演出，梨园人才从坐部伎中选出，是一流的器乐人才，而且经常由唐玄宗亲自教习和指挥，所以称之为“皇帝梨园弟子”。《旧唐书·音乐志》载：“玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之。”《新唐书·礼乐志》的记载颇详：“玄宗既知音律，又酷爱‘法曲’，选坐部伎子弟三百，教于梨园。声有误者，帝必觉而正之，号皇帝梨园弟子。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北苑。梨园法部更置小部音声三十余人。”《太真外传》载：“小部者，梨园法部所置，凡三十人，皆十五以下。”所以“小部音声”是唐玄宗在梨园法部设立的年龄在 15 岁以下的，由 30 人左右组成的少年乐队①。

关于梨园的编制，段安节的《乐府杂录》中载：“俗乐，古都属梨园新院，院在太常寺内之西北也，开元中别署左右教坊，上都在延政里，东都在明义里，以内官掌之。至元和中，只署一所；又于上都广化里、太平里，兼各署乐官院一所。古都乐工计五千人，内一千五百人俗乐，系梨园新院，于此旋抽入教坊。计司每月请料，于乐寺给散。太乐署在寺院之东，令一、丞一。鼓吹署在寺门之西，令一、丞一。”当时除长安外，洛阳亦有“梨园新院”，分设于上都的延政里和东都的明义里。其中古都梨园新院中，有 1500 人从事俗乐。

唐代的宫廷音乐表演团体梨园，因唐玄宗对音乐的特别喜好而设，也因唐玄宗从政治舞台上的引退而取消。据《唐会要》(卷 34)的有关记载，安史之乱(755 年)后，唐宫廷音乐机构缩减，至唐代宗朝大历十四年(779 年)，梨园被解散，有三百多乐人遣散出宫，一部分人则留用于太常寺。《新唐书·礼乐十二》曾记“代宗由广平王复二京，梨园供奉官刘日进制《宝应长宁乐》十八曲以献，皆宫调也。”说明唐代宗时期仍有梨园活动。

三、音乐制度

(一)乐籍制度

我国封建社会的乐籍制度是将犯法者家属贬入乐籍，成为专业乐人的一种制度。这种制度自北魏开始，凡触犯法律者，将其妻子、子女等“配为乐户”，在宫廷、官府、军旅、庙宇中执事应差，世世代代生活在社会的最底层，被视作“贱民”与奴隶等同，构成了我国封建时代一个特殊的社会群体。唐朝太常寺主管乐籍制度中的“轮值轮训”事项。《唐六典·太乐署》载：“凡乐人及音声人，应教习皆着簿籍，疑其名数，而分番上下。”“轮值”是指由各地征召乐人到宫中轮流应差执事，轮值时间长短视乐户居住地距京城远近有所不同；“轮训”则由太常对乐人们进行教习，包括不断提高技艺、积累曲目，以及礼仪乐曲的规范统一等，所以唐代是乐籍制度的成熟期②。这种制度，是我国封建社会特有的乐奴制。

① 王克芬：《中国舞蹈史·隋唐五代部分》，文化艺术出版社 1987 年版，第 210 页。

② 项阳：《山西乐户研究》，文物出版社 2001 年版，第 202 页。

(二)养伎制度

豢养"女乐"是我国古代自宫廷至社会贵族文人所特有的一种习俗,政府以法律形式明令颁布后,即成为一种"合法"制度。唐代的养伎风气十分盛行。《旧唐书·职官志》载:"凡私家不得设钟磬。三品以上,得备女乐。五品,女乐不得过三人。"这些家伎,又兼作婢妾,专供声色之娱,而乐工则兼当家佣。李白、柳宗元、白居易等著名诗人,也都蓄养家伎。白居易晚年有两名女伎做伴。白居易《杨柳枝词》中描述道:"樱桃樊素口,杨柳小蛮腰。"一个是歌伎樊素,一个是舞伎小蛮。女伎是贵族文人宴饮交际场合中不可或缺的重要角色,以颜色媚人,以歌舞助兴。而她们的长相美丑、技艺高下,又往往成为衡量主人家是否体面的标志。韩滉《听乐怅然自述》曰:"万事伤心对管弦,一身含泪向春烟。黄金用尽教歌舞,留与他人乐少年。"反映了在养伎制度下唐朝文人花费大量金钱与精力去蓄养女伎,这些女伎为唐朝音乐的高度繁荣付出了一生,一旦年老色衰,在社会上很难有立足之地,成为养伎制度下的牺牲品。

第十节 中外音乐文化交流①

由于隋唐宫廷音乐的高度发达,除了对我国古代音乐文化的发展有深远意义外,对当时周边邻国和亚洲诸国,如日本、高丽、天竺、缅甸、古越南、扶南、骠国、诃陵、室利佛逝等均有着深刻影响。东邻、南邻诸国派出大批人员到隋唐学习,使者往来,不绝于途,入隋使团为"遣隋使",入唐使团为"遣唐使"。

一、与日本的音乐文化交流

日本与中国正式建立通使往来,早在三国时期。魏景初三年(239年),日本九州北部邪马台国的女王卑弥呼派两名使节,携十名奴隶和贡品,通过朝鲜到达魏都洛阳,朝见魏明帝。魏明帝称女王为"亲魏倭王",赐以金印、铜镜和其他贵重物品,并于次年派使节回访。以后又有使节往返。大约从中国的西晋(265—316年)时期起,日本的大和国兴起。中国的南北朝时,大和国统一日本,社会有了很大发展。在东晋和南朝时期,中日两国继续通使往来。公元4～5世纪时,有很多中国人东渡,移居日本,成为所谓"归化人",他们及其后裔在促进中日文化交流方面起到特殊的重要作用。中国的汉字,据说是在东晋时期传入百济以后,很快就通过百济传入日本的,是为日本输入汉字之始。5世纪时,汉字已经在日本传播应用。日本文的拼音字母"平假名",据传说就是由著名僧人弘法大师空海(774—835年)等人参照汉字草书的结构所创造。随同汉字传播的,自然还有中国儒学的经史典籍。佛教传入日本的年代和途径,说法不同:一说从中国传入,时在南朝梁武帝普通三年(522年);一说从百济传入,时在538年。佛教的输入对日本的音乐文化产生很大的影响。隋唐时期,即大约公元7世纪到9世纪间,中国和日本之间出现了文化交流的空前高潮。在日本历史上首次以国家的力量组织、推动对于外来先进文化的吸收,多次派遣使节到中国。

隋唐时期近300年间,中日两国朝廷频繁地互派使节。据统计,日本正式派出遣隋使4次,遣唐使13次,这里还除了非正式派出或非官方派出的交流往来。此外,还有留学生和问学僧。

① 本节多引自冯文慈:《中外音乐交流史》,湖南教育出版社1998年版,第五章第一节。

唐代晚期又有业已学有所长、带有赴唐请教、深造性质的所谓请益生(还学生)和请益僧(还学僧),以及入唐学习的画师、乐师、音声长(演奏负责人)、音声生(演奏人员)等等。日本所遣赴隋唐使节,多是端庄睿智、风度优雅,通晓汉学经史或专擅一艺的饱学之士。他们随同大使、副使等官员来到中国。隋唐时期,日本所派使团的人数最多时可达 600 人上下,这样就为全面吸收中国的文化提供了保证。当时,中国方面自皇帝以下,对日本使节和留学生、问学僧等,热诚相待,优礼相加,赏赐也比较优厚。初期,日本留学生、问学僧在华学习通常两年,延期的也常见,特别是在奈良时代,由于主观上希望久留多取,客观上又有使船间隔为期太长的限制,因此有长达 10 余年乃至 20 年甚至更长的。在当时造船技术和航海技能的条件下,从日本渡海来华要承受很大的风险。日本派出的来华使船大约 1/4 会遭遇海难。因此,日本的来华使节、留学生、问学僧等都是抱着不畏牺牲的满腔热情渡海而来,以求获得先进的真知。在留学生、问学僧中,以青年为多,他们大多珍惜得来不易的机会,奋发学习,并且节衣缩食,购求典籍、佛经、书画、乐器、文物等,准备在归国时带走。正如《旧唐书·东夷列传·日本》的记述,"所得锡赉,尽市文籍,泛海而还"。隋唐时期日本多次遣使来到中国,是中日两国之间友好相处的一段历史佳话,是古代中日文化交流的黄金时代。这种重要现象并非偶然发生,而是有着深刻的历史社会原因的。在中国方面,隋唐两代正处在国家统一、经济繁荣的时期,特别是唐代的封建社会制度和繁荣的经济文化在当时已位居世界前列,长安成为亚洲文明的中心。日本方面则正处在需要改革政治制度的时期,加以随之而来的在文化方面的仰慕与渴望,促成日本迫切要求从中国吸取文明成果,因此多次委派使节。唐朝的安史之乱以后(763—907 年),特别是唐末时期社会动荡,经济凋敝。因此,当日本进入平安时代以后(794—894 年),派使赴唐之热情逐渐低落。又由于造船和航海技术之进步,唐朝赴日商船较前增多,遂促成日本宇多天皇在宽平六年(894 年)决定停止派出遣唐使。但文化交流并未因此中断,而是利用商船往来等其他形式在后世继续发展。事实上,早在决定停止派遣以前的公元 842 年,就已经有较为安全可靠的唐船驶抵日本了。

天平胜宝八年(756 年),圣武太上皇去世,他的全部遗物被保存在奈良东大寺内的正仓院。"其中有关音乐方面,完整的乐器有 18 种,75 件。"①如琴、瑟、筝、箜篌、螺钿紫檀琵琶、螺钿紫檀五弦琵琶、螺钿紫檀阮咸,以及横笛、箫、笙、竽、尺八、方响、筚篥、钲鼓、羯鼓、舞蹈道具等十分精美的乐器。其中"金银平文琴",由于琴的龙池内有"乙亥元年"字样,有的学者认为当是后梁宣帝大定元年,即公元 555 年所制,应早于唐代②。此外还有天平十九年(747 年)七月二十七日以前抄录的日本最古老的琵琶谱《天平琵琶谱》等。这些古代遗物能够保存下来是极其难得的,它们是日中友好、文化交流的历史见证,同时也包含着东西方文化交流的内容,被日本人民视为国宝,也为中国人民所珍视。

以腾原英敏为代表的一部分日本音乐家,到中国学习音乐以后返国,就成为日本中古时期最重要的音乐家。这部分人被认为是日本中世纪文化发展起决定性作用的力量,日本留学生吉备真备 22 岁时(716 年)入唐,在中国留学 18 年,归国时带回铜律管一部、《乐书要录》十卷,使得中国的音乐理论开始在日本传播。唐天宝九年(750 年),吉备真备作为第十一次遣唐副使再次来到中国,回国后极力主张效法唐制,很受朝廷器重,被提升为右大臣。日本留学生把大量的中国宫廷音乐及音乐理论书籍等带到了日本。

和日本遣唐使以万死不辞的精神渡海来华一样,唐朝也有不少人历尽千难万险东渡日本,传

---

① 赵维平:《中国古代音乐文化东流日本的研究》,上海音乐学院出版社 2004 年版,第 28 页。

② 谢孝苹:"中国古琴流传日本考",《中外关系史论丛》第 2 辑 1986 年版,第 1～24 页。

播中国音乐文化,为文化交流作出贡献。有一部分人成了日本宫廷的乐师。如中唐时期的著名音乐家皇甫东朝和他的女儿皇甫升女于天平二年(766 年)在日本演奏"唐乐"。后来由于风浪所阻,父女就在日本定居下来,皇甫东朝还被日本朝廷任命为雅乐员外助。

中国唐代音乐大量流传到日本,成为日本雅乐的重要组成部分。日本雅乐由日本和乐、三韩乐和唐乐三个部分组成。唐乐在日本雅乐中地位很高,被视作"左方乐"。唐代燕乐曲目流传到日本的多达百首以上,如《皇帝破阵乐》、《万岁乐》、《甘州乐》、《五常乐》、《轮台》、《青海波》、《秦王破阵乐》、《贺王恩》、《太平常》、《打毬乐》、《春莺啭》、《倾杯乐》、《越天乐》、《团乱旋》、《胡饮酒》、《剑器》等。① 在天皇登基、宫廷仪式、宴飨、佛教祭典及民间喜庆节目等场合都经常演奏"唐乐"。这些,对于我们今天研究唐代音乐,依然具有一定的参考价值。

唐朝派遣的赴日使节,自太宗贞观六年(632 年)到代宗大历十三年(778 年)共有 8 次。另外,在中国地方政权渤海国和日本之间的互派使节,也分别从 727 年和 728 年起,达到 34 次和 13 次之多②。渤海国是唐代时期以靺鞨族为主建立的地方政权,在今中国吉林、黑龙江的东部沿日本海一带。渤海国以其特殊的地理位置,和日本的交往比内地更为频繁;它以其地方属国的政治地位,起着传播唐文化的中介站的作用。

二、与高丽的音乐文化交流

在朝鲜古代文献《三国史记》中,记载着朝鲜半岛三个主要国家——新罗、高句丽、百济——的建国始末,以及其文化发展概况。公元前 57 年—公元四五世纪时期,朝鲜半岛形成了高句丽、百济、新罗三分鼎立的形势。三国都很重视吸收中国汉族的先进文化,特别是在唐代。在唐太宗当政的 7 世纪中叶,高句丽、百济、新罗相继派遣贵族子弟到唐朝入国学。918—1392 年,王建的高丽王朝统一朝鲜半岛。直到 15 世纪中叶以前,汉字是朝鲜半岛诸国唯一的书面文字。《三国史记》便是由高丽人金富轼(1075—1151 年)等人以汉文编写的。在朝鲜半岛 200 余年间(668—935 年)的"三国时代",音乐文化的发展得到了推动。除歌曲的繁荣外,主要的乐器有玄琴、伽椰琴、琵琶,以及各种笛、鼓等。

高丽曾派大量留学生到隋唐留学,促进了中国文化对高丽的影响。高丽把自己的民族音乐分为三部分:一是中国传去的典礼专用的雅乐,称为《宫廷乐》。二是中国唐朝传去的音乐,叫做"唐乐"。其后虽经变迁,但现在仍沿用此名称。三是在很大程度上受中国音乐影响的朝鲜的乡土音乐,叫做"乡乐"。现在,从高丽的不少民族乐器中仍可看出与中国民族乐器的发展关系。在朝鲜半岛的"三国时代",高句丽、百济、新罗和中国就有着密切的音乐文化交流。三国均长期接受中国汉族文化的影响。

436 年,高丽乐为北魏宫廷采用,并传入南朝。隋唐时期的"七部乐"、"九部乐"、"十部乐"中,高丽乐是唯一的一部东方乐,丰富了唐代的宫廷燕乐。百济地处朝鲜半岛西南。北周时期,百济曾献其乐,也传入南朝刘宋宫廷。新罗位于朝鲜半岛东南。据《旧唐书·新罗列传》记载,仅唐文宗开成五年(840 年),一次归国的留学生就有 105 人之多。在隋唐时期百济乐也传入中国。高句丽、百济、新罗三国的音乐对日本也发生很大的影响,这些音乐在日本被称做"三韩乐"③。

---

① 郎樱:"日本的雅乐与隋唐燕乐",《文艺研究》1981 年第 1 期,第 90 页。

② 武安隆:《遣唐使》,黑龙江人民出版社 1985 年版,第 69～70 页、第 163～170 页。

③ 冯文慈:《中外音乐交流史》,湖南教育出版社 1998 年版,第五章第一节,第 95～102 页。

三、与天竺(古印度)的音乐文化交流

古代印度佛教自东汉明帝时传入我国后,两国的文化交往一直比较密切。东晋十六国时期,天竺的歌舞音乐也经过几重翻译传入中原。《隋书·音乐志》载:"天竺者,起自张重华据有凉州,重四译来贡男伎,……乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝等九种。"此时约在公元346—353年。后成为隋唐时期"七部乐"、"九部乐"、"十部乐"中的乐部之一。唐太宗贞观三年(629年),玄奘(602—664年)法师西行赴天竺,在那烂陀寺从戒贤受学,后游学于天竺各地,名震五竺。贞观十九年(645年)回到长安,译经、论75部,1335卷。又记旅行所闻,撰《大唐西域记》一书,为研究新疆地区和印度、尼泊尔、巴基斯坦、孟加拉国国、中亚等地古代历史、地理、文化提供了重要资料。如书中所说居支(龟兹)"管弦伎乐,特善诸国",就是对当时被称做"佛教第二故乡"龟兹音乐的高度赞美。

四、与古越南的音乐文化交流

今越南的东北部,自汉代至隋唐时期属中国辖境。历代在当地施行的汉文化教育和儒学教化,存在着深远的影响。三国时,今越南北部属吴国交州。在《三国志·吴志·士燮列传》中记载,担任交州交趾太守的士燮和担任交州其他地方太守的他的三个弟弟,"并为列郡,雄长一州,偏在万里,威尊无上,出入鸣钟磬,备具威仪,笳箫鼓吹,车骑满道"。可见,中国中原地区的金石之乐和鼓吹之乐,当时也在交州施行,并传到古代越南。

古越南称为林邑国,唐朝至德以后(756—907年),林邑又被称为占城或占婆。由于地理位置的关系,林邑同时接受了中国文化和印度文化,也信奉佛教。隋炀帝在大业元年(605年),派兵一度攻占林邑。隋军北返后,林邑王多次派使节和隋通好,唐代时继续。通过林邑,隋王朝获得梵文佛经典籍等。据《隋书·南蛮列传·林邑》记载,林邑"乐有琴、笛、琵琶、五弦,颇与中国同。每击鼓以警众,吹蠡[①]以即戎"。以击鼓、吹贝来表达特定的信号以动员群众集会论事或举行庆典,以警示群众进行武装戒备等,在古代许多民族部落中颇为常见,在中国南方沿海和西南少数民族地区亦颇为常见。所谓"颇与中国同",与中国音乐文化的长期浸润有关。

五、与扶南(柬埔寨)的音乐文化交流

柬埔寨古称扶南(汉时),或称真腊(南北朝时)、高棉(唐时)。据《三国志·吴志·吴主孙权列传》记载,早在赤乌六年(243年)十二月,扶南王范旃就曾经遣使向中国的吴宫廷"献乐人及方物"。

大约在四五世纪之交,印度有一婆罗门率领移民到达扶南并建立王朝,于是扶南接受印度文化,婆罗门教和佛教先后流行,扶南乐也因此带有天竺乐的特色。550年左右,扶南的属邦真腊崛起,统一全国,改称真腊。真腊占有今柬埔寨、越南南部和泰国南部,成为大国。7世纪初叶,真腊被北部属国高棉(吉篾)所灭,建立吴哥王朝。繁盛的高棉文化大约始于9世纪上半叶。

扶南音乐曾在隋代传入我国。《通典·乐六》载:"至炀帝,乃立清乐、龟兹、西凉、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕为九部。平林邑国,获扶南乐工及其匏琴,陋不可用,但以天竺乐传写其声

---

① 所谓蠡,即贝,或称海螺。

而不列乐部。"是说"扶南乐"并未列为唐代九、十部乐中,但在"天竺乐"中却包含了"扶南乐"①。中柬两国的音乐文化交流在隋唐时期就有了良好的开端。扶南乐器因"陋不可用",所以改用天竺乐的乐器来演奏扶南乐。由此也可知,扶南乐和天竺乐当有相近之处。

六、与骠国(缅甸)的音乐文化交流

骠国为古国名,是今天的缅甸。《新唐书·礼乐志》唐贞元十七年(801 年)载:"骠国王雍羌遣弟悉利移、城主舒难陀献其国乐。"白居易《骠国乐》诗中生动地描绘了古代缅甸歌舞的情景:"骠国乐,骠国乐,出自大海西南角。雍羌之子舒难陀,来献南音奉正朔。""玉螺一吹椎髻耸,铜鼓千击文身踊,珠缨炫转星宿摇,花鬘斗薮龙蛇动。"由诗句可以得知,骠国乐所用乐器有螺贝,是一种用海螺制作的吹奏乐器,常在天竺乐等佛教音乐中应用,它同时是一种法器;另外有敲击频繁的铜鼓。对于其女子乐伎的特有装束和习俗,白居易描写道:锥形的发髻高高耸起,半裸的身躯显露出皮肤上刺有花纹,头上佩戴着珠翠缨珞,身上环绕着成串花卉。其舞姿十分动人:头部左顾右盼,珠翠璎珞随着旋转,犹如星光在闪烁;腰肢好像龙蛇婉转,花串随之颤动。

在《新唐书·礼乐志十二/南蛮列传下》中,详细地记述了关于骠国向唐王朝献乐的经过,相当复杂。唐德宗贞元年间,地方政权南诏(今云南等地)王异牟寻派使节拜见剑南西川节度使韦皋,表示要献夷人歌曲,并主张命令骠国献乐。韦皋是个很懂得乐舞的人,先为南诏作了《南诏奉圣乐》,在长安宫廷中为德宗表演。贞元十七年,骠国王弟悉利移领其"国乐"乐人在成都见韦皋。韦皋非常重视,为之整理、谱写了音乐。为了让朝廷了解骠国乐舞,特地先命令画工为骠国独特的舞姿和乐器作画,然后才将骠国乐人送到长安。翌年正月元旦,骠国乐在宫廷表演,白居易为此写下诗篇《骠国乐》。

骠国这次献乐所用的乐器计有八类 22 种。八类是:金、贝、丝、竹、匏、革、牙、角,这可能是借鉴了中国传统的八音分类法所记。22 种包括:铃钹、铁板、螺贝、凤首箜篌、筝、龙首琵琶、云头琵琶、大匏琴、小匏琴、独弦匏琴、横笛、两头笛、大匏笙、小匏笙、牙笙、三角笙、两角笙、三面鼓、小鼓等。这些乐器有来自印度的外来乐器,如匏琴,即印度后世乐器"维那"的前身;又如凤首箜篌,在中国后世《大清会典图》(卷 36)中有图录,根据译音记为"总稿机"。也有的是骠国所特有,如筝中之"形如鼍"者,在《大清会典图》(卷 36)中根据译音记为"密穹总"。由于这些乐器的形制、尺寸、弦管之数等,在《新唐书·南蛮列传下》中记载得十分详细,这就为后人的研究工作提供了很大的便利。日本音乐学家林谦三根据《新唐书》和后世文献的记载,并且参照古代乐器浮雕、乐器壁画及现代乐器实物等,对这些乐器的性能、乐调、律制、历史,以及它们和印度乐器的关系等,进行了缜密的研究②。

公元 802 年,骠国乐在唐朝宫廷演奏的乐曲计有 12 首:《佛印》、《赞娑罗花》、《白鸽》、《白鹤游》、《斗羊胜》、《龙首独琴》、《禅定》、《甘蔗王》、《孔雀王》、《野鹅》、《宴乐》、《涤烦》(亦名《笙舞》)。前七首是有唱有舞的作品,后五首是器乐作品,都是佛教内容的乐曲。

---

① 参见吉联抗:"唐代九、十部乐中并无'扶南乐'",《人民音乐》1984 年第 11 期,第 41 页。

② 〔日〕林谦三:"中唐时代骠国(缅甸)贡进的乐器及其音律",《东亚乐器考》,第 431～455 页。

第十一节　唐代音声人与音乐家

音声人是唐代对从事歌舞艺人的总称。此期音乐人才辈出，仅载入史册的音声人和音乐家的名字就达数百人之多，反映了此期音乐文化的繁荣。但是，中国音乐在燕乐历程中，逐步边缘化，乐师主要以乐奴（乐伎）身份出现，这些音乐人才的真实身份除了少数是官吏（乐官）、贵族之外，绝大多数是“乐户”出身的乐工、乐伎，多是社会地位十分低微的乐奴，人生的命运多是悲苦的。然而，正是这些乐奴、乐伎的智慧和才华，创造了隋唐歌舞音乐的登峰造极。

一、唐代音声人

唐朝时期，音声人的称谓，狭义的指学习音乐，从事音乐表演的乐工、乐伎、乐奴；广义的是指唐代各层次乐人的总称。隋唐音乐机构完善，音乐表演训练规范化和科学化，大型歌舞的需要，以及最高统治者的重视，促进了音声人无论是质量还是数量都得到了迅速发展。

（一）唐代音声人盛况

《新唐书·礼乐志》载：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”反映了唐代的音声人之人数是空前的。文中所说的“皆番上”，即轮番值班。除宫廷中任职的乐吏乐工外，散布在社会各个角落的人，如将军、官吏、文人、和尚，道士、歌伎、家僮等，都可能出现名噪一时的音乐高手。盛唐时期，全国人口约在 5000 万上下，而音声人却有数万人之多，这还没有包括社会上的乐人。唐代之所以成为举世瞩目的文化艺术的黄金时代，音声人之多，应是一个相当重要的原因。音声人流传至今有姓名者约一二百人，都是属于表演艺术家范畴的歌手或乐手。他们的事迹虽多为零星记载，但在这些有限的记载中，却能生动地反映出高度发展的唐代音乐文化的部分面貌。

（二）唐代著名歌手

《乐府杂录》载录的善歌者有：永新、张红红、韦青、田顺郎、李贤信、米嘉荣、何戡、陈意奴、陈幼奇、南不嫌、罗宠、陈彦晖等；宋代王灼《碧鸡漫志》载唐代歌者（重复者略），男有陈不嫌、高玲珑、长孙元忠、侯贵昌、李龟年、李衮、何满、郝三宝、李可及、柳恭；女有穆氏、方等、念奴、张好好、金谷里叶、樊素、唐有熊、李山奴、任智方四女、洞云，等等；散见于唐诗的还有薛华、刘安、杨琼、都子、多美、张歌人、盛小丛、金五妓、金五云等人。他们以绚丽多彩的歌唱技艺，创造了旷古未有的唐代声乐艺术。

许永新　唐代开元年间（714—741 年）宫廷著名歌手，原名许和子，吉州（江西吉安）永新县人，乐工之女，开元末被选入宫，根据出身地改名永新，充当宜春院内人，善歌，又善变新声。唐玄宗让名笛手李谟为她伴奏，结果“曲终管裂”，永新声腔的委婉激越由此可见。她的精彩表演在段安节的《乐府杂录》中有许多生动的描述。如：“有一日（玄宗）赐大酺于勤政楼（今西安的希庆公园），观者数千万众，喧哗聚语，莫得闻鱼龙百戏之音。上怒，欲罢燕。中官高力士奏请：‘命永新出楼歌一曲，必可止喧。’永新乃撩鬓举袂（音妹），直奏曼声，至广场寂寂，若无一人；喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝。”许和子能在千万人的会场上以歌声制止喧哗，可想而知，她声音的穿透性一定很强，她不但有先天的歌唱素质，而且有很好的歌唱方法，不然，难以达到如此结果。她出身“乐家女”，入宫后受皇帝宠爱成为“内人”，反映了唐代不拘一格选拔音乐人才的制度。“安史之

乱”后，永新逃离宫廷，流落民间。曾在广陵(今扬州)的船上唱当时极为流行的《水调》曲，为善歌的韦青将军所闻，两人回忆往事，相对而泣。后来又随其母回到京师流落于风尘之间，悲惨而死。

念奴 唐代天宝年间(740—756年)的著名歌手，她的歌技曾被赞誉为“宫伎中第一”。唐玄宗夸奖她“每执板当席，声出朝霞之上”，可见她歌声的清脆华丽。有一次宫廷中酺燕，人声鼎沸，于是玄宗命念奴唱歌，由邠王二十五郎吹小管伴奏，实际是用笛声与之抗衡，但仍无法掩盖念奴嘹亮的声音。这精彩的艺术表演为诗人元稹记录在《连昌宫词》中：“春娇满眼泪红绡，掠削云鬟旋装束，飞上九天歌一曲，二十五郎吹管逐。”念奴卓越的歌唱技艺，千百年来为人所津津乐道。词谱《念奴娇》相传就是唐代天宝年间制作的歌曲，最初的歌词应是对念奴的赞美。

何满子 唐代开元年间的著名歌手，有相当高超的歌唱技艺。白居易《何满子》诗自注曰：“开元中，沧州有歌者何满子，临刑进此曲以赎死，上竟不免。”诗云：“世传满子是人名，临就刑时曲始成。一曲四调歌八叠，从头便是断肠声。”真是生命的绝唱。元稹的《何满子歌》亦云：“何满能歌能宛转，天宝年中世称罕。”后来这支歌便以《何满子》为名广泛传唱。诗人张祜在《宫词》中写道：“故国三千里，深宫二十年。一声何满子，双泪落君前。”这记写的是唐武宗(841—846年)时孟才人充满激情地歌唱后“气亟立殒”的故事。唐玄宗时梨园弟子骆供奉和胡二姐也善唱此曲，“皆称妙绝”。据《碧鸡漫志》(卷四)记载，安史之乱后在一次宴会上二人以歌声相遇，相对泣下。

张红红 唐代大历年间(767—779年)的著名歌手。她曾随父沿街卖唱乞食，经过韦青将军住宅昭国坊南门里时，因“喉音嘹亮、颖悟绝伦”而被韦青赏识，纳为姬妾。张红红出色的音乐才能还表现在极强的音乐记忆力上。有一次，有位乐工将古曲《长命河西女》加减其节奏进献给朝廷，先唱给韦青听，韦青让张红红躲屏风后面，边听边用小豆记拍，等乐工歌罢，韦青笑着说：这哪里是什么新曲，我家女弟子早就会了。接着叫张红红隔着屏风演唱一遍，竟然一声不失，使这位乐工佩服得五体投地。这说明唐代音声人的才华是多方面的。据《乐府杂录》载，张红红后来被召入“宜春院”，宫中称呼她为记曲娘子。图3-2是现藏于中国历史博物馆的北朝墓中的歌唱俑。



图3-2 北朝墓中的歌唱俑

(三)唐代著名乐手

唐代的器乐艺术以丰富多彩著称，汇集的传统乐器和西域外来乐器多达四五十种，尤以琵琶、筚篥、五弦、羯鼓、箜篌、胡笳、琴、筝、笛、笙等流传最广，乐器演奏高手如云。

1. 琵琶名手

唐代琵琶名手，多若繁星。仅见记载的知名琵琶演奏家，就有曹妙达、贺怀智、雷海青、段善本、李管儿、康昆仑、王芬、曹保、阿善才、曹纲、裴兴奴、廉娇、郑中丞、米和、刘禅坟、李士良、申旋、穆善才、铁山、重莲、王内人、玉环、胜儿等一大批人。他们的演奏往往达到使人惊心动魄、出神入化的境界。

康昆仑 唐代著名琵琶名手康昆仑是西藏康国人，贞元(唐德宗年号)时在长安有“琵琶第一手”之称，《羽调录要》和《凉州》弹得极好。《凉州》本属正宫调，因为他有一次在玉宸殿表演时，翻入黄钟宫调演奏，故称为“玉宸宫调”。他成名后仍刻苦钻研，又跟和尚出身的段善本学艺，成为

德宗时最优秀的琵琶演奏家。《乐府杂录》记载了段善本和康昆仑弹奏琵琶决胜负的事迹:“贞元,康昆仑,第一手。始遇长安大旱,诏移两市祈雨。及至天门街,市人广较胜负,及斗声乐。即街东有康昆仑琵琶最上,必谓街西无以敌也,遂请昆仑登彩楼,弹一曲新翻《羽调录要》。其街西亦建一楼,东市大街之。及昆仑度曲,西市楼上出一女郎,抱乐器,先云:‘我亦弹此曲,兼移在枫香调中。’及下拨,声如雷,其妙入神。昆仑即惊骇,乃拜请为师。女郎遂更衣出见,乃僧也。盖西市豪族,厚赂庄严寺僧善本,以定东鄽之胜。翌日,德宗召入,令陈本艺,异常嘉奖,乃令教授昆仑……”

段善本 一生经历了玄宗、肃宗、代宗、德宗四代,名震海内,桃李天下。他是我国古代一位无与伦比的琵琶艺术大师。

唐代“开元中有贺怀智,其乐器以石为槽,鹍鸡筋作弦,用铁拨弹之。”裴兴奴擅长左手拢然技巧,曹纲则富于右手运拨的功力。时人云,“曹纲自右手,兴奴有左手”,以至于诗人白居易风趣地写下“谁人截得曹纲手,插入重莲衣袖中”的诗句。段善本最出众的高徒李管儿能弹的琵琶曲多得数不清,“曲目无限知者鲜”。李良士善于弹奏西域的旋律,“声似胡儿弹舌语,愁如塞月恨边云”,具有浓郁的塞外韵味。

琵琶艺术在唐代获得了高度繁荣,涌现了一大批著名的琵琶演奏家,使琵琶成为各种乐器之首。在首都街市经常举行琵琶演奏的比赛,说明群众对这种艺术已有较高的欣赏和评判能力。琵琶演奏技术和音乐表现技巧十分丰富。唐代成为我国琵琶艺术的第一个高峰。

2.筚篥名手

由龟兹传入的筚篥,具有独特表现力。唐代著名的筚篥乐手很多,如有关璀、李衮、李龟年、张徽、黄日迁、刘楚材、安万善、薛阳陶、尉迟青、王麻奴、尚陆陆、史敬灼等一批人。据《乐府杂录》记载,大历年间(766—779),幽州的王麻奴善吹筚篥,被公认为是“河北第一手”,非常自负,以为海内无敌手。当听说有位尉迟将军吹筚篥“冠绝古今”时,极其恼怒,决心与之决一雌雄。王麻奴特意赶往京城,故意从早到晚在尉迟青门口卖弄地吹奏。尉迟青却好像根本没有听见一样。王麻奴终于沉不住气,亲自登门造访。他先用高般涉调吹了一支《勒部羝曲》,一曲终了,汗流浃背。尉迟青莞尔一笑说,何必用此调吹,白费力气。接着取出自己的银字管,在平般涉调中轻松自如地吹奏一遍,竟然同仙乐一般优美。王麻奴羞愧得无地自容,流着泪承认自己过于自负。他摔碎筚篥,终不再吹奏。这个故事说明唐代音声人中筚篥名手辈出,天外有天。

除此之外,著名乐手还有箜篌名手李凭,吹笛名手李谟,弹筝名手李周,羯鼓名手邠娘、李隆基,吹笳名手薛阳陶等。

二、唐代音乐家

(一)白明达

西域龟兹人,精琵琶,善作曲,历经周、隋、唐三代,甚得统治阶级的器重。隋炀帝时曾为正乐,作有《万岁乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《泛龙舟》、《十二时》等许多乐曲。唐时充当教坊乐工,又得高宗的宠爱。曾奉高宗之意作《春莺啭》等曲。唐代崔令钦《教坊记》说:“高宗晓声律,晨坐闻莺声,命乐人白明达写之,遂有此曲。”

(二)李龟年

唐玄宗时人,梨园中有名的音乐家。善歌唱,善吹筚篥,又善击羯鼓。曾制渭州曲,深受玄宗的赏识。《荔枝香园》据说是他创作的。他兄弟三人都是艺术家,彭年善舞,鹤年和他善歌,天宝

之乱后，龟年流落江南，凡听他歌唱的人，往往被感动而落泪。

(三)万宝常

详见本章第五节。

(四)李隆基

唐玄宗李隆基，多才多艺，尤其擅长音乐。其听觉聪敏，精通多种乐器，特别善于打羯鼓和即兴作曲，创作的乐曲多为法曲一类。《旧唐书·音乐志》载："玄宗又制新曲四十余，又新制乐谱。""制新曲"和"新制乐谱"的含义有可能是作曲和器乐编配，也可能是作歌与作乐，也可能是改编歌、乐。文献所载这部分作品只是玄宗某段时间的部分作品。唐代许多歌舞名著均出于玄宗之手。如《霓裳羽衣曲》、《紫云回》、《夜半乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》、《光圣乐》、《得宝子》、《凌波仙》、《春光好》、《秋风高》、《对寿乐》、《雨霖铃》等。

羯鼓乃是"八音之领袖"，是乐队中的指挥。唐玄宗演奏羯鼓最为出色，宰相宋璟赞扬他是"头如青山峰，手如白雨点"，有着极为高超的技巧。有一次，唐玄宗与李龟年谈话时曾说："杖之弊者四柜"，敲坏的鼓槌都有四柜子之多，可见玄宗对羯鼓之入迷。《羯鼓录》记载了玄宗即兴创作羯鼓曲《春光好》的情景："时当宿雨初晴，景物明丽，小殿内庭，柳杏将吐，睹而叹曰：'对此景物，岂不得与他判断之乎？'左右相目，将命备酒。独高力士遣取羯鼓，上旋命之临轩，纵击一曲，曲名《春光好》。"这是唐玄宗对景抒情之作，有着丰富的内心感触。羯鼓是西域乐器，"如漆桶，下以小牙床承之，击用两杖"，又名两杖鼓。玄宗喜爱羯鼓正是西域音乐在唐代社会广泛流行的反映。

唐玄宗还善于吹笛，唐代杨巨源《吹笛记》载："上尝坐朝，以手指上下按其腹。朝退，高力士进曰：'陛下向来数以手指按其腹，岂非圣体小不安耶？'上曰：'非也。吾昨夜梦游月宫，诸仙娱余以上清之乐，寥亮清越，殆非人间所闻也。酣醉久之，合奏诸乐以送吾归。其曲凄楚动人，杳杳在耳。吾回，以玉笛寻之，尽得之矣。坐朝之际，虑忽遗忘，故怀玉笛，时以手指上下寻之，非不安也。'"玄宗上朝之际尚身怀玉笛构思作曲，似是荒谬异常的事情，却也反映了他对音乐之痴迷。

唐玄宗还是一位杰出的乐队组织者与指挥者。唐代宫廷音乐在这样一位音乐皇帝的亲自训练下，其高水平实在是任何朝代所难以企及的。对于盛唐时期音乐文化的高度发展，唐玄宗个人的历史作用显然不能忽视。作为有着特殊地位的封建帝王对当时文化生活有着引领的作用。汉代民谣《城中谣》："城中好高髻，四方高一尺。城中好广眉，四方且半额。城中好大袖，四方全匹帛。"便说明了统治者的爱好对社会风气的形成有着重要的影响。唐玄宗经常提倡并鼓励王室贵族爱好音乐。唐代段成式《酉阳杂俎》载："玄宗常伺察诸王。宁王常夏中挥汗鞔鼓，所读书乃龟兹乐谱也。上知之，喜曰：'天子兄弟，当极醉乐耳。'"他尤其钟爱宁王之子汝南王李琎，亲自传授羯鼓。李琎演奏《舞山香》一曲时，玄宗将红槿花一朵置其帽上檐，二物皆极滑，而花不坠落。玄宗高兴至极，夸李琎为"真花奴"，并赐琎金器一橱。因此，在玄宗的倡导下，"达官大臣慕之者，皆喜言音律"。在唐代政治、经济、文化繁荣的基础上形成了"六么水调家家唱，白雪梅花处处吹"，"洛阳家家学胡乐"普遍爱好音乐的社会风气。唐玄宗在中国音乐史上占有一席无可争议的地位。

诚然，唐玄宗作为帝王酷爱音乐到了颠倒政治与音乐的位置的程度，这当然是荒谬的，也是出于剥削阶级享乐的需要。唐玄宗极度痴迷音乐之际，正是酝酿祸乱之日。天宝末年的安史之乱，是大唐帝国由盛而衰的一个重要历史转折，这是不容忽视的历史教训之一。

玄宗在位时，增设了梨园，扩充了教坊，严格训练了一批音乐技能高手，这对唐代音乐的兴盛和燕乐的发展，以及与各民族音乐的融合所起到的积极作用是不容抹杀的。唐玄宗一生的是非功过不可简单地概括，应站在唯物史观的高度进行具体分析，方可得出恰当的结论。

第十二节　曲子与歌曲

一、曲子

曲子是隋唐以来民间音乐的新形式，是民间歌曲的主要形式，主要来源于山歌、俚巷歌谣、小曲。在乡、镇、都市、宫廷音乐中都占有重要地位。曲子是随市民阶层的成长而发展，较最初的山歌田野之曲有更多的艺术性。晚唐之后的曲子风格与今之城市小调相近。曲子是配乐的长短句，乐调杂用胡夷里巷之曲，当众自由歌唱的长短句结构是曲子的重要形式。唐代最流行的曲子有：五更转、长相思、杨柳枝、竹枝歌、虞美人、渔歌子等。唐代曲子被保存在敦煌石窟中有500多首，曲调名有80余支，除少数署名外，其余大部分为民间作品。除歌词外尚有《倾怀乐》、《心事子》、《西江月》、《伊州》等8首乐曲曲谱，其谱属于唐代燕乐半字谱体系，是一种古老的工尺谱。图3-3是《倾怀乐》的乐谱。曲子对唐宋诗词有很大的影响。唐曲子有时在句中、句末加衬词，称为"和声"。诗人仿作形成了唐诗的一类独特风格。如皇甫松的《竹枝词》，句中以"竹枝"，句末以"女儿"作衬，别有一番情趣。诗人把乐师添上去的虚声都改为实字，就成了长短句，这些格式固定下来，就产生了词律。例如，毛锡文的《后庭花》里的四字句显然是脱胎于和声。

隋代已经出现了曲子。宋代王灼《碧鸡漫志》载，"盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴"；张炎在《词源》中也说，"……自隋唐以来，声诗间为长短句"。从目前所能见到的隋唐的曲子作品可以看出，曲子能够"渐兴"的原因是在音乐上的变化，使得曲子新鲜而富有生气，形式自由，节奏活泼，其歌词接近口语，有着极强的生命力。而那些以填写歌词而著称于世的文学家和乐工们，正是在这种富有生命力的形式中施展自己的才华，创造了中国古代音乐史上的"盛唐之音"。曲子的结构形式多种多样，一般以单遍的只曲（一段歌词的小曲）为主，也有用前后两个单遍合成的双遍，或称之为"双阕"等。我们可以从敦煌发现的中唐五代的《望江南》、《菩萨蛮》等曲谱中，领略到唐代曲子的风貌。

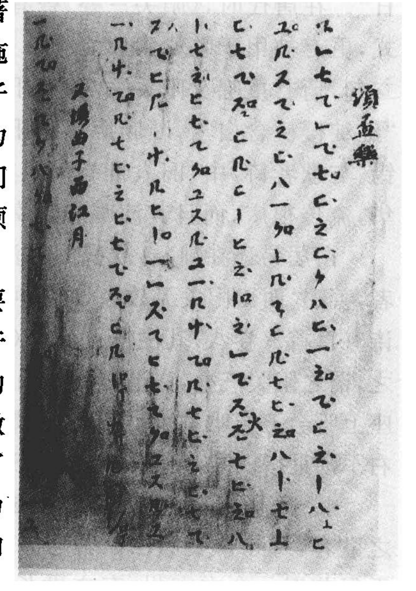


图3-3　《倾怀乐》乐谱

在曲式上，曲子词大部分为"长短句"，这是为适应音乐需要而产生的新形式。从应用范围来看，曲子有用于说唱的；有用于歌舞音乐的，也有用于扮演"戏弄"的。曲子创作有两种不同的形式：一是"由曲定词"，即"依曲填词"；二是"依词配乐"，称做"自度曲"。到了后来，曲子的不同曲调被分别固定下来，形成了我们今天称谓的"曲牌"（在文学上被称做"词牌"），以至于成为从中唐到我国宋代艺术歌曲重要的结构形式，并被历代继承和发扬。"近代所谓的小曲，其实就是唐人所谓曲子"。①

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1980年版，第196页。

二、歌曲

以宫廷为中心的唐朝社会音乐生活非常普遍而兴盛,歌曲是当时最突出的体裁之一。唐诗900卷,作品达48000多首,这些诗都是可以演唱的歌词。歌曲创作常带有即兴的性质。歌唱时多由个别乐器伴奏,以使用琵琶、古琴、筝最普遍,但也有笙管伴奏的。

(一)《关山月》

汉武帝时有一种鼓吹乐曲,叫做"鼓角横吹曲",是当时驻守边境的士兵所唱的歌。唐朝诗人李白(699—762年)曾多为"鼓角横吹曲"填新词。《关山月》便是其中的一首。李白这首词的内容是反对统治阶级频繁地对外征战。李白所填的《关山月》的曲调并没有和歌词一起流传下来,直到近代(1931年)才有人把这首《关山月》词配上古琴曲《关山月》,情调非常吻合,因此可以说明,古琴曲的《关山月》很可能就是当时流行的曲调。这首曲子结构完整,形象鲜明。

(二)《阳关三叠》

《阳关三叠》是我国唐代一首著名艺术歌曲。其歌词原是唐代著名诗人王维的七言绝句——《送元二使安西》:"渭城朝雨浥轻尘,客舍青青柳色新;劝君更尽一杯酒,西出阳关无故人。"此曲在唐代早已广泛流传。因诗中有"渭城"、"阳关"两个地名,所以在最初时被称为《渭城曲》、《阳关曲》;因其曲式有"三叠"(第二、三、四句歌词复唱三次)的结构,故又称之为《阳关三叠》。白居易有诗云:"相逢且莫推辞醉,听唱阳关第四声。"其内容原系诗人自己抒发他对一位要远去过"征戍"生活的朋友的别情。曲子充满了凄怆、感叹的情调。曲谱初见于《浙音释字琴谱》,又名《大阳关》,称《阳关三叠》者以明代《发明琴谱》(1530年)尤为最早。

王维(701—761年),字摩诘。他精通诗词、音乐,做过"大乐丞",同时在书画方面造诣也很深,被称为"诗中有画"、"画中有诗",尤其在诗歌创作方面更为著名。晚年,他"弹琴赋诗,傲啸终日"。在唐代时,《阳关三叠》曾有过多种演唱形式。有用琴歌的形式,也有用其他乐器伴奏的形式,更有被用于歌舞大曲之中。如白居易诗:"高调管色吹银字,慢曳歌词唱渭城";"长爱夫怜第二句,请君重唱夕阳关";"我有阳关君未闻,若闻亦应愁煞人"。再比如,李商隐《赠歌妓二首》中"红绽樱桃含白雪,断肠声里唱阳关";张祜《耿家歌》中"不堪昨夜先垂泪,西去阳关第一声";刘禹锡《与歌者诗》中"旧人惟有何堪在,更与殷勤唱渭城"。可以看出,《阳关三叠》已是唐代歌曲的精华,流传很广,而且其演唱和伴奏方式也有多种。

白居易还在《晚春欲携酒寻沈四著作》诗云:"最忆阳关唱,珍珠一串歌。"其自注中说"沈的讴者,善唱'西出阳关无故人'词",可见此歌已成为别席离宴上送别的歌曲。清代的衡堂居士所编《唐诗三百首》(卷八)其注曰:"此诗(指《阳关三叠》)唐人歌,入乐府,以为送别之曲,至阳关名反复歌之,谓之阳关三叠,亦谓之渭城曲。"又按:"相传曲调最高,依歌者笛为之裂。"五代的陈陶在其《西川座上听金五云唱歌》诗中有:"歌是《伊州》第三遍,唱着右军征戍词。"金五云是唐代一位歌唱家,而右军则是指王维,《渭城曲》被用在著名的《伊州大曲》中的第三遍(段),可见其重要性和流传的广泛。

关于《阳关三叠》的三叠唱法,苏轼在《志林》中曾专门作过探讨:"旧传《阳关》,三叠。然今世之歌者,每句再叠而已。若通一首言之,又是四叠,皆非是。或每句三唱,以应三叠之说,则丛然无复节奏。余在密州,有文勋长官以事至密。自云:得古本《阳关》,其声宛转凄断,不类向之所闻,每句皆再唱,而第一句不叠,乃知唐本三叠盖如此。及在黄州,偶读乐天《对酒诗》云:相逢且莫推迟醉,听唱阳关第四声。注云:第四声,劝君更尽一杯酒,以此验之,若第一句叠,则此句为第

五声矣。今为第四声，则第一句不叠审矣。”

第十三节　歌舞戏与参军戏

魏晋南北朝时期是我国戏曲艺术形成过程中的重要孕育期。歌舞戏和参军戏是这一阶段产生的两种不同的表演形式，前者以歌舞表演为主，后者以调笑滑稽为主，但都有故事表演的成分。歌舞戏和参军戏的融合，成为中国综合性戏曲艺术的先声。

一、歌舞戏

歌舞戏是指南北朝兴起的一种带有故事情节、有角色化妆表演、载歌载舞，并兼有帮腔伴奏的歌舞表演形式。它是在汉代百戏中的情节性歌舞和角抵戏的基础上发展起来的。王国维在《戏曲考原》中说："戏曲者，谓以歌舞演故事也。"这在一定程度上概括了我国戏曲的特点。情节性的歌舞表演起自汉代，经过南北朝的进一步发展，到唐代时被称为"歌舞戏"。它兼含音乐、舞蹈、表演、说白。唐代"歌舞戏"的类型很多，有的重科白，有的重歌舞，有的重歌唱，规模都不大。歌舞戏在发展过程中戏剧性因素不断地增加，虽是萌芽状态的戏剧表演，但对中国戏剧的形成影响重大。

歌舞戏重要的节目有《大面》、《拨头》、《踏谣娘》等。唐代开始有专门从事歌舞戏表演的戏剧艺人。据《唐书》记载，李德裕奏状中曾讲到从成都被掠往南诏的人中有"杂剧丈夫二人"。

(一)《大面》

《大面》又称《代面》，是一种戴面具表演的歌舞形式。《旧唐书·音乐志》载："代面出于北齐。北齐兰陵王长恭，才武而貌美，常着假面以对敌。尝击周师金庸城下，勇冠三军，齐人壮之，以此舞以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。"兰陵王高长恭是北齐世宗高澄的第四子，"性胆勇，而貌似妇人，自嫌不足以威敌，乃刻木为假面，临阵著之，于是在战争中获得胜利"[①]。就是说他作战时曾戴木刻假面率五百骑兵冲入敌阵。北齐人以此为题材编成歌舞。戴面具表演是我国戏曲富有特色的传统之一，汉代的"象人"即是"著假面者也"。《兰陵王入阵曲》则是历史上著名的"大面"戏。《乐府杂录》将其列入"鼓架部"，伴奏乐器"有笛、拍板、答鼓（腰鼓、两杖鼓）"，表演者"衣紫、腰金、执鞭"。它对后世戏曲脸谱的形成有着重要的影响。

(二)《拨头》

《拨头》表现的是西域胡人的故事。杜佑《通典》称它来自西域，由于音译，又可叫《钵头》。唐代段安节《乐府杂录》载："钵头，昔有人父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲八叠。戏者披发、素衣，面作啼，盖遭丧之状也。"《钵头》有八段音乐，其子披发素衣，边行、边泣、边歌，临丧哀痛地表演，显然具有很多的戏剧表演成分，可以说它是古代早期的一出悲剧。它虽未有明确的年代记载，但它出自西域，应是西域与中原文化交流的产物。

(三)《踏谣娘》

《踏谣娘》又名《苏郎中》，是歌舞戏中著名的作品，产生于北齐。崔令钦《教坊记》载："北齐有人姓苏，鲍鼻。实不仕，而自号为'郎中'。嗜饮，酗酒。每醉辄殴其妻。妻衔怨，诉于邻里。时人

① 〔唐〕崔令钦："教坊记"，《中国古代戏剧论著集成（一）》，中国戏剧出版社 1982 年版，第 17 页。

弄之,丈夫著妇人衣,徐步入场,行歌。每一迭,旁人齐声和之云:'踏谣,和来!踏谣娘苦,和来!'以其且步且歌,故谓之'踏谣',以其称冤,故言'苦'。及其夫至,则作殴斗之状,以为笑乐。"这是古代的一出讽刺喜剧,表演形式为且步且歌,载歌载舞。其中男扮女装,小丑扮相,一唱众和的帮腔,都证明了我国传统戏曲中的表演手段有着悠久的历史渊源。《乐府杂录》载:"每有歌场,辄人独舞。今为戏者,著绯,戴帽,面正赤,盖状其醉也。"这是一出具有简单剧情和多种戏曲表演手段的歌舞戏。

二、参军戏

"参军戏"是以科白和诙谐笑谑为主的讽刺、滑稽的情节性的表演戏剧形式。常有两人扮演,其中扮官被戏弄的对象叫"参军",执行戏弄任务的角色叫"苍鹘(仆人)"。用一问一答的方式表演。参军戏的中唱腔,一般选用当时较流行的民歌、曲子和大曲的片段。"参军戏"表现手法以滑稽、讽刺为主,表现内容是新闻时事。唐代欧阳询《艺文类聚》引《赵书》载:"石勒参军周雅,为馆陶令,盗官绢数百匹,下狱后,每设大会,使与俳儿着介帻,绢单衣。优问曰:'汝为何官,在我俳中?'曰:'本馆陶令。'计二十数单衣,曰:'政坐是耳,故入辈中。'以为大笑。"可见,参军戏的内容是讽刺当时的贪污官吏。石勒是东晋后赵的统治者,319—332年在位。"参军"是曹操创设的一种小官职,所以"参军戏"的起源不会早于魏晋。李商隐《骄儿诗》中有"忽复学参军,按声唤苍鹘"的描述,可知它在唐代非常流行,连儿童都十分喜爱。周密的《齐东野语》载有宋徽宗与蔡攸君臣合演参军戏的记载,说明它在历史上流传了相当长的时间,直到宋元杂剧兴起它才被新兴的剧种取而代之。

开元年间,教坊艺人张野孤与黄幡以表演此戏而著名。从唐至五代这种参军戏有了很大的发展。将一切带有讽刺性的剧目都叫参军戏,它已由特定的剧目逐渐地发展成一个剧种的名称。同时"参军"一词也变成了一种角色名称,以后凡扮演被戏弄对象的官员的都称为"参军"。

参军这一角色与后来戏曲中的"净"有关联。而苍鹘角色与后来的"丑角"有关系。在唐代民间已有男女混合组成的流动性戏班,在范摅《云溪友议》一书中曾记载有:周季南、周季崇及其妻刘采春等人演"善弄陆参军"。诗人元稹曾写诗赞《赠刘采春》曰:"更有恼人断肠处,选词能唱《望夫歌》。"在唐代的戏剧舞台上已有女性扮演的角色了,在晚唐薛能《女姬》诗中已有记载:"楼台重迭满天云,殷殷鸣鼍世上闻。此日杨花初似雪,女儿弦管弄参军。"这应是"参军戏"向更高级艺术阶段发展的一个重要实例。

第十四节　乐器、器乐和乐谱

一、燕乐时期的乐器发展

燕乐时期新出现的重要乐器有:曲项琵琶、五弦琵琶、笙、筝、箫、笛、筚篥、方响、尺八、羌笛、阮咸、芦管、锣、钹、星、达卜和羯鼓等多钟鼓类乐器。这些乐器多从外族和外域传入。此期乐器发展到唐代时已形成高峰。多种乐器的出现为大规模的器乐合奏的产生准备了条件。据唐代段安节《乐府杂录》记载,乐器种类已达300多种之多。其中琵琶等弹拨乐器,筚篥、笛等吹奏乐器,羯鼓、方响、锣、钹等打击乐器,在燕乐中均占有重要地位。这是巅峰时期歌舞伎乐的需要。

(一)吹管乐器

1. 笛

燕乐时期的“篴”(“笛”的古字)有“横吹”和“竖吹”两种奏法。魏晋时期,横笛作为鼓吹乐中的主奏乐器,在我国北方广泛流传。隋朝时期,笛已有12孔,能演奏完整的半音音阶。唐代,出现了前6孔、旁边加上一个可贴竹膜,称为“七星笛”,与今之竹笛型制大体相同。图3-4是河南邓县南北朝墓出土的彩色鼓吹乐队画像砖,其中一人横吹笛,一人竖吹笛,两人吹角,一人吹排箫。



图3-4 彩色鼓吹乐队画像砖

2. 筚篥

筚篥是我国古代木制吹奏管乐器,上有九个按指孔,管口插有芦哨,为双簧乐器。《隋书·音乐志》记载的就有筚篥。大约在东晋十六国时期后凉吕光灭龟兹时传入,即约在公元384年随着西北的《龟兹乐》传入内地。唐代段安节《乐府杂录》载:“筚篥者,本龟兹国乐也,亦曰悲篥,有类于笳。”南北朝时,有大小筚篥、桃皮筚篥、双筚篥等多种形制,在隋唐诸部伎乐中使用广泛。当时民间也很流行,出现了许多吹奏名手。筚篥是今天管子(见图3-5)的前身。

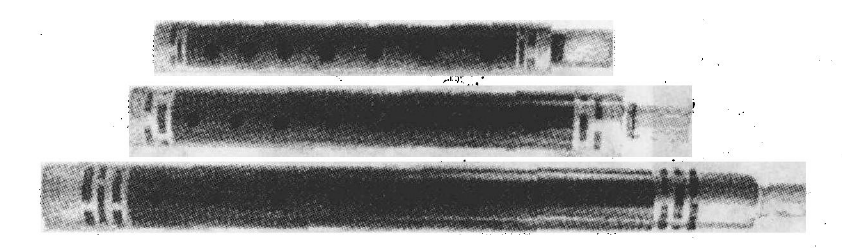


图3-5 管子

3. 尺八

中国唐代已经出现直吹管乐器,因管长一尺八寸而得名“尺八”。竹制,上端有一个月牙形吹孔,管身开六个音孔。尺八是唐代燕乐伴奏中常用的乐器。据《新唐书·吕才传》载,相传吕才善制尺八。今日本奈良正仓院藏有我国唐代的尺八。今福建南曲中的洞箫亦称尺八,与一般的箫相近,但管身略短而粗,可能是古代尺八的遗制。图3-6上方是日本奈良正仓院藏唐代尺八,下方是今日尺八。

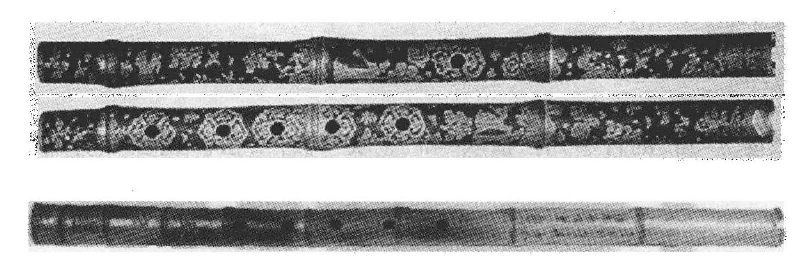


图 3-6　唐代尺八与今日尺八

唐以后尺八称作箫管、竖笛、中管。陈旸《乐书》载:"箫管之制六孔,旁一孔,加竹膜焉。定黄钟一均声。"

(二)弹拨乐器

1. 箜篌

燕乐时期出现的箜篌有三种称谓,即卧箜篌、竖箜篌、凤首箜篌。卧箜篌也叫"箜篌瑟",是有品位的弹拨乐器,与竖箜篌、凤首箜篌不同。卧箜篌今已失传。目前我们所能见到的只有湖北省鄂州市七里界古墓中出土的卧箜篌乐俑(见图 3-7)一例。"乐器横置于俑人腿上,音箱略呈长方形……上有通柱六条,柱上刻有弦痕……""俑人有手作弹拨状,向后微微扬起,左手按弦,其中指腹顺向卧于柱脊之上,食指、无名指微微翘起……"①竖箜篌之名最早出于《隋书·音乐志》:"今曲项琵琶、竖头箜篌之徒,并出自西域,非华夏旧器。"西凉、龟兹、疏勒、高丽诸乐,皆用竖箜篌。竖箜篌图形在六朝至唐宋的绘画、雕刻、塑像中均有表现。尤其在新疆、甘肃一带的壁画中为数最多。图 3-8 是敦煌莫高窟北魏壁画中的竖箜篌。"凤首箜篌"相对出现较晚,以琴头上刻有凤头形装饰得名。唐代自印度和缅甸传入,在隋唐燕乐的天竺乐部中使用凤首箜篌。共鸣腔多以皮囊覆之,部分有轸。目前为止,已在我国新疆的且莫地区和善鄯洋海墓地考古发现了六具箜篌实物,这是我们进一步研究其源流、发展和类别最宝贵的第一手资料。图 3-9 是敦煌榆林十五窟唐代弹凤首箜篌的飞天壁画。



图 3-7　卧箜篌乐俑



图 3-8　北魏壁画中的竖箜篌



图 3-9　弹凤首箜篌的飞天壁画

2. 琵琶

琵琶是我国一件非常古老的弹拨乐器。从刘熙《释名》"推手前曰枇,引手却曰杷"解释看,古代"枇杷(琵琶)"不是一件乐器的名称,而是对弹拨类乐器的统称。从秦、汉直到隋、唐,凡是以"弹挑"方法进行演奏的乐器,无论是直项还是曲项,圆形还是梨形,木面还是皮面,弦多还是弦

① 见《中国音乐文物大系·湖北卷》,人民音乐出版社 1988 年版,第 172 页。

少，统称“琵琶”。

琵琶的发展有两个途径。一是圆型琵琶。先秦就有“百姓弦鼗而鼓之”的“秦枇杷”①。这种枇杷由秦末的弦鼗演变而来。盘圆柄直，即圆型直项。后经“汉琵琶”②，发展成直柄、圆形音箱、四弦、十二（十三）个柱，竖抱演奏、以手指弹拨的阮咸。阮咸之名是因魏晋名士阮咸善于演奏这种乐器而得名，后世称做阮。从形制上看，秦枇杷、汉琵琶、阮咸并无严格区分。《旧唐书·音乐志》（卷七）言“阮咸，亦秦琵琶也。而项长过于今制，列十有三柱。武太后时，蜀人蒯朗于古墓中得知。晋《竹林七贤图》阮咸所弹与此类，因谓之阮咸，咸世实以善琵琶知音律称”。这里所提到的秦琵琶就是广义上的圆形音箱琵琶。后世的月琴也为此属。从律制上看，这种横贯四弦的通品乐器，所形成的音律均为“平均律”。说明我国音乐史在燕乐时期已较广泛地将平均律应用到音乐实践之中了。图 3-10 是日本奈良正仓院藏唐代阮咸。



图 3-10　唐代阮咸

二是梨形曲项琵琶。此类琵琶通过“丝绸之路”约在魏晋南北朝时由国外传入。此类琵琶也有两种形制，即当时流行于波斯（今伊朗）的曲项琵琶和流行于印度的五弦琵琶。曲项琵琶四弦四柱，用拨子弹奏，演奏姿势为横置胸前。以其曲项而得名。约公元 350 年前后通过印度传入我国。公元 551 年又传入南方。《隋书·音乐志》载：“先是周武帝时，有龟兹人苏祗婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。”图 3-11 是日本奈良正仓院藏唐代四弦四柱曲项琵琶。

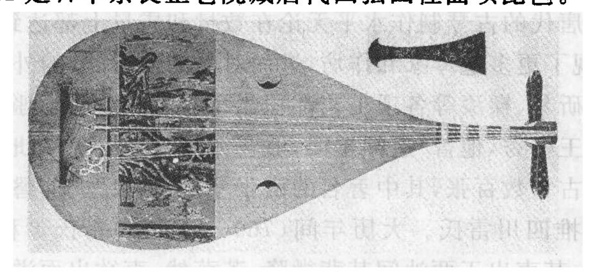


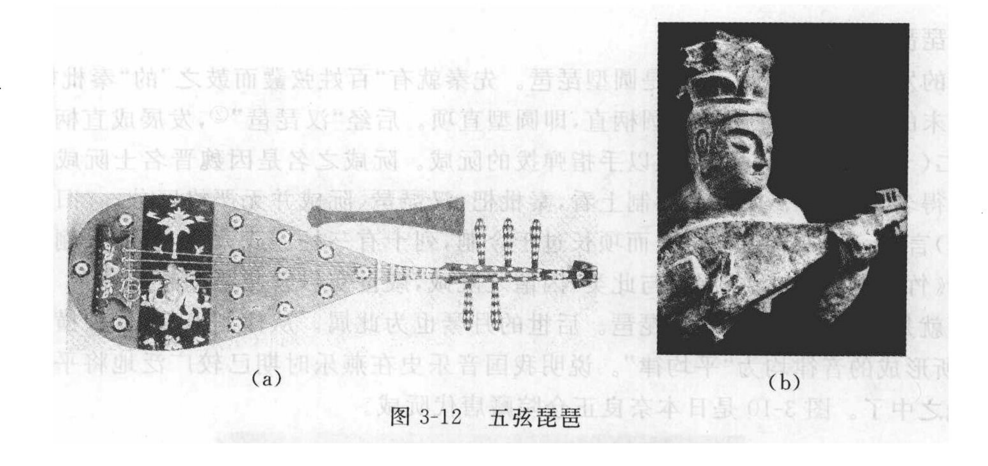
图 3-11　唐代四弦柱曲项琵琶

五弦琵琶比曲项琵琶小，音箱也作梨形，用拨子弹奏或手拨弹奏，以弦数而得名。据林谦三《东亚乐器考》载，大约公元 350 年前后，“发育在印度，六朝后半叶经中亚传入中国内地”③。唐代的乐器制造很精美，琵琶的制造特别精美，外形美观，音色优美。图 3-12(a)是日本奈良正仓院藏唐代精美外形的五弦琵琶；图 3-12(b)是响堂山北齐石刻中的五弦琵琶。

① 参见〔晋〕傅玄的《琵琶赋》序。

② 汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，使工人知音者裁琴、筝、筑、箜篌之属，作马上之乐的“汉琵琶”。

③ 林谦三：《东亚乐器考》，人民音乐出版社 1962 年版，第 293 页。



(a)　　(b)

图 3-12　五弦琵琶

琵琶起初仅用于歌舞伴奏,后来随其演奏技法的发展,成为隋唐燕乐的领奏和独奏乐器。在隋唐的九部乐和十部乐中曾被广泛应用。当时的称谓就有"大琵琶"、"秦琵琶"、"五弦琵琶"、"大五弦琵琶"、"小五弦琵琶"等。白居易的《琵琶行》、元稹的《琵琶歌》等都向我们证明了琵琶演奏技巧在燕乐中的辉煌高度。唐代还形成了琵琶演奏家群,这对于我国琵琶演奏艺术的发展起了积极的促进作用。琵琶在中国很快发展的同时又传入朝鲜、日本、越南和缅甸等国。

3. 古琴

我国古代燕乐时期中的古琴,虽受到盛行的琵琶、箜篌等乐器的影响,但由于古琴"减字谱"的发明创造,大大推动了当时古琴音乐的传播和传承,使中国古代琴乐发展史进入了一个可追溯音响的划时代的历史时期。

由于燕乐琴曲艺术的普及与提高,推动了造琴工艺的发展。古琴一直朝着增加按音、泛音,提高音质和性能方向发展,其形制、材料和制造工艺不断变革,全箱共鸣和十三徽的出现,标志着古琴进入到成熟阶段。唐代的古琴制作水平无论在数量和质量上都达到了空前绝伦。由于文人墨客及社会的需求,出现了更多造琴家和作坊,进而对琴的质量、琴的外形提出了更高的标准,使琴的制作在选材、造形、斫琴、髹漆等各项工艺都积累了丰富的实践经验。这一时期较著名的造琴家有隋文帝的儿子蜀王杨秀,他曾"造琴千面,散在人间"①。以后蜀地造琴名家辈出。唐代李适时的宰相李勉也曾造古琴数百张,其中著名的两张琴是"响泉"、"韵磬",他还撰有《琴说》一书。我国历代造琴名手应首推四川雷氏。大历年间(760—779 年)雷氏琴称"雷公琴"。其特点是:"其岳不容指,而弦不叙;其声出于两池间其背微隆,若薤然,声欲出而溢,徘徊不去,仍余韵,其精妙如此。"②正因优点如此之多,以至"贞元中(785—805 年)成都雷氏所造琴,精妙无比,弹之者众"(《琴雅》)。雷氏世代造琴,其中雷威最为有名,传说他的造琴技术经神人指点。他常在大风时到深山老林中听被风吹动的树木而选材,他打破历代用梧桐木为制琴的材料,改用松木。唐代著名的造琴家有雷俨、冯昭、雷霄、雷珏、雷文、雷会、雷迟、郭亮、沈镣、张越等。一般在琴的内壁上刻有自己的姓名,至今在北京故宫博物院内藏有"九霄环佩"、"大圣遗音"等名琴。图 3-13 便是故宫博物院所藏制作精美的唐琴"九霄环佩"。

① 参见《琴书大全》。

② 参见《杂书琴事》。

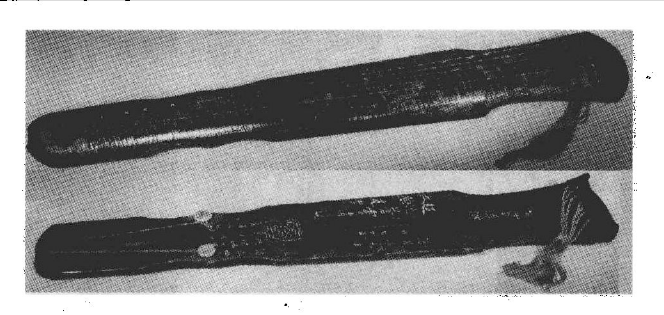


图 3-13　唐琴“九霄环佩”

(三)打击乐器

燕乐时期的打击乐器很多,很多是从外族外域传入。其中羯鼓、方响、拍板、腰鼓、毛员鼓、铜钹、答腊鼓、星等在出土音乐文物中有形象。图 3-14 是敦煌莫高窟壁画《观无量寿经变》,图中是乐舞表演,中间两舞伎一人击腰鼓一人反弹琵琶。

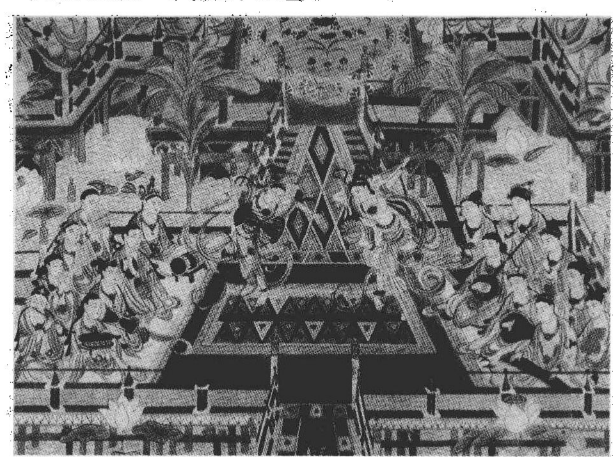
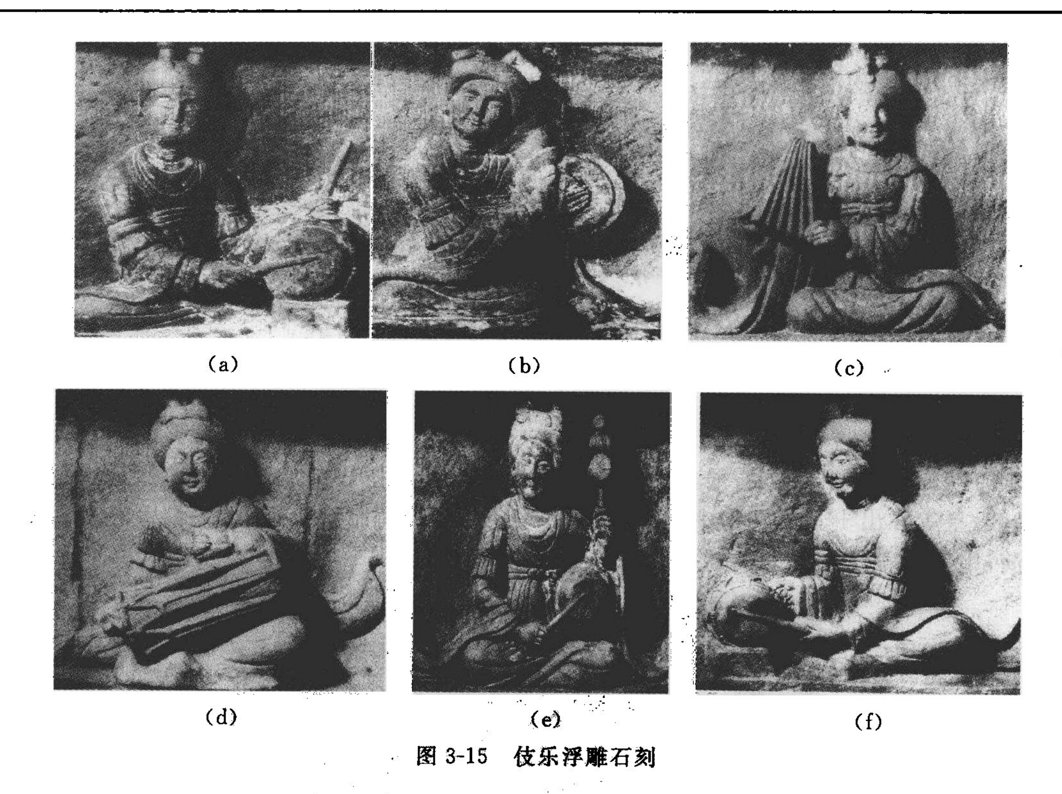


图 3-14　《观无量寿经变》

隋唐五代演奏乐器的伎乐浮雕在我国很多地方都有发现。其中最有代表性的有四川成都五代前蜀王建墓石棺床演奏乐器的伎乐浮雕,龙门石窟八司作乐伎乐浮雕,万佛洞伎乐浮雕,北京房山坨里万佛堂伎乐浮雕,山西大同司马金龙墓伎乐浮雕,陕西北郊感业寺唐青石佛座伎乐浮雕等。我们从四川成都五代前蜀王建墓(847—918 年)石棺床演奏乐器的伎乐浮雕石刻中看到了燕乐时期打击乐器的丰富状况(见图 3-15)。图 3-15(a)为演奏羯鼓的伎乐浮雕,图 3-15(b)为演奏铜钹的伎乐浮雕,图 3-15(c)是演奏拍板的伎乐浮雕,图 3-15(d)为演奏都昙鼓的伎乐浮雕,图 3-15(e)为演奏鸡娄鼓、鼗鼓的伎乐浮雕,图 3-15(f)是演奏羯鼓的伎乐浮雕(王建墓刻有两个击竭鼓乐妓,f 图鼓形较小)。



(a)　(b)　(c)　(d)　(e)　(f)

图 3-15　伎乐浮雕石刻

二、燕乐时期的器乐发展

(一)器乐音乐的发展

中国古代燕乐历程之前期是一个动荡分裂的魏晋南北朝时期,也是一个民族传统器乐与外族外域器乐交流、交融、消化的时期。传统音乐通过新的交汇、嫁接、汲取,获得了新的发展动力,为隋唐时代的器乐大发展和器乐繁荣奠定了基础,提供了条件,以至于使唐代器乐音乐成为我国古代器乐音乐的高峰。不但出现了高水平的器乐独奏,还出现了大规模的和极精细的器乐合奏。在 300 多种乐器中,许多乐器已经达到独奏的水平,琵琶、箜篌、筚篥、羯鼓等器乐更是具备了十分高超的表演技艺。隋唐五代俑人殉葬之风盛行。通过各类乐伎俑,可以了解到当时器乐合奏的乐队编制、器形与表演姿态,以及坐、立部伎等各种表演形式,也可以比较直观地了解到在丝绸之路上胡人的器乐活动。从古墓的石刻伎乐队可以看到唐代宫廷乐队的发展,以及龟兹乐传入中原后与传统清商乐在器乐编配上的融合。佛教石窟中的壁画、石刻艺术虽然表现的是佛教内容,但是其中的器乐组合形式和乐器形制却真实地反映了中外音乐交流、传播的具体内容。图 3-16 是敦煌莫高窟 220 窟唐代乐队为乐舞的伴奏图,窟中有唐贞观 16 年的记载。

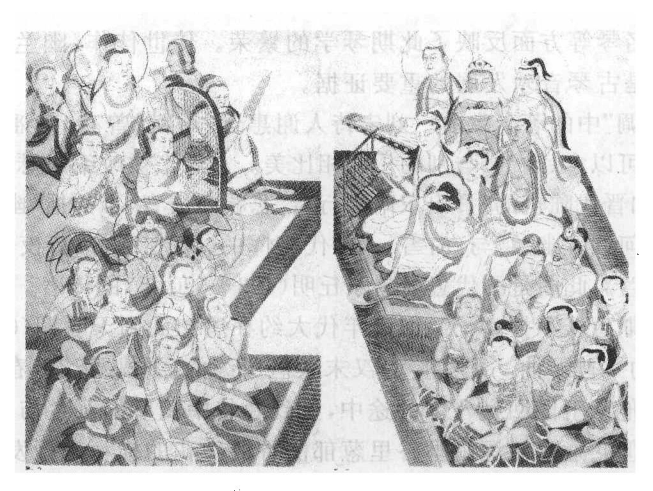


图 3-16　唐代乐队为乐舞的伴奏图

《韩熙载夜宴图》①画卷中所反映的是隋唐五代时期家伎宴饮女子管乐真实而生动的表演场面。见图 3-17。



图 3-17　《韩熙载夜宴图》

(二)琴乐的发展

自隋朝和唐朝初到"安史之乱"以前，社会安定，琴家创作不多，而董庭兰的《颐真》较为突出。董庭兰，陇西人，其琴艺在唐代声誉很高，许多唐诗中都有对他的赞扬。如高适的《别董大》，"莫愁前路无知己，天下谁人不识君"；李颀的《听董大弹胡笳声》，"言迟更速皆应手，将往复旋如有情"；杜山人的《戎昱诗》中有"沈家祝家皆绝倒"的诗句。经董庭兰加工整理的《胡笳》，百年之后还被元稹称道为"哀笳慢捐董家本"。而此期的大多琴家把注意力集中放在整理旧曲和从事理论著述方面。如贞观年间赵耶利整理的《蔡氏五弄》等 50 多首汉魏六朝的旧曲，并在总结了汉、魏以来琴的演奏技法的基础上编写了《弹琴右手法》、《弹琴手势图》等著作。"安史之乱"之后，盛唐衰退、藩镇割据、兵祸连连，矛盾极化，产生了一些富有现实意义的古琴作品，以陈康士的《离骚》

① 《韩熙载夜宴图》为五代南唐顾闳中所画。顾闳中是南唐中主、后主(943—975 年)时的画院待诏。他奉后主李煜之命，观察韩熙载的夜宴情景，绘成此画。全画共分五段，此段是管乐合奏。五名女伎吹奏，两个横笛、三个筚篥；一名男伎击拍板。

尤为突出。从琴曲和名琴等方面反映了此期琴学的繁荣。传世佳作《幽兰》、《梅花三弄》、《古风操》、《离骚》的问世就是古琴音乐发展的重要证据。

《幽兰》最早是"楚调"中的著名歌曲。刘宋诗人谢惠运《雪赋》曾有"楚谣以《幽兰》俪曲"的话。其意思是说,楚地民歌可以拿《幽兰》与别的乐曲相比美。它后来被改编成瑟曲、箫曲与琴曲。许多诗人写诗都提到它。如晋代陆机的《日出东南隅行》:"悲歌吐清音,雅韵播《幽兰》。"北魏鹿悉的《讽真定公二首》:"援琴起何调,《幽兰》与《白雪》。"梁代柳恽的《捣衣诗》:"清夜促柱奏《幽兰》。"等等。《幽兰》又名《碣石调幽兰》,此曲是梁代著名琴家丘明(493—590 年)的传谱。碣石是调名,幽兰则是曲名,约是七世纪下半期唐人手抄卷子。记谱年代大约在唐初武则天时期(684—744 年)。它是我国现存记谱年代最早的一首琴曲。据相传为汉末蔡邕所编的《琴操》记载,春秋时,孔子周游列国,得不到诸侯的赏识,在他从卫国回到晋国的途中,见到隐谷中茂盛的芗兰与杂草为伍,于是有感而作。这固然不可凭信,但它通过对深山幽谷里葱郁馥香的兰花的描写来抒发作者郁郁不得志的心情,倒是可能的。这样的题材和表现的思想内容,在当时很适合一部分不满现状而又找不到出路的文人的思想要求。《幽兰》音乐结构短小精悍,曲调清丽委婉。全曲共四拍(四段)。第一拍是乐曲的引起部分,其余三拍是乐曲的主体,看来是属于艳与曲组成的小型曲式。全曲通过第二拍出现的泛音主题的显示、对比、再现,成功地抒写了哀婉抑郁的情怀。



琴曲《幽兰》音乐的特点表现在五个方面:一是可能具有使用清侧二声的旋律特点。唐代琴家赵惟则曾对汉代琴曲《东武》、《太山》的音乐特点作了清侧二声的描述:"清声雅质,若高山松风;侧声婉美,若深涧兰菊。"[①]说明运用清、侧两偏音可能会使旋律产生独特的色彩,独到的效果。二是曲中出现一些变宫到宫向上的半音进行,说明旋律可能具有相当的动性旋法特点。三是在第四拍上用"撮"奏出一段平行八度简单和声,并作音阶式下行,使旋律比较新颖。四是《幽兰》可能是使用纯律演奏[②],可能具有自然和谐、纯净的音响效果。五是从《幽兰》谱中分析,《幽兰》具有声多韵少的特点。无装饰的乐音为之声,有装饰的乐音为之韵(古琴以吟、猱、绰、注,以及走手音等演奏手法均称为韵)。

琴曲《梅花三弄》的前身是东晋桓伊创作的笛曲《三弄》。在东晋和刘宋初期,宫廷清商乐创作中出现了一些著名的好作品,桓伊的笛曲"三弄"就是其中之一。桓伊字叔夏,曾辅佐谢玄参加了历史上有名的"淝水之战",对保障东南地区经济的发展作出了一定的贡献。《晋书·桓伊传》载:"(桓伊)善音乐,尽一时之妙,为江左第一。"当时有一名著名书法家叫王献之,久闻桓伊善于吹笛,但一直未见其面。一次,他们在旅行中偶然相遇。王献之便请求桓伊演奏,于是桓伊即兴吹奏一曲《三弄》。从此,这支乐曲广为传播。后来,《三弄》被琴家们吸收,改编为琴曲《梅花三弄》[③]。《梅花三弄》结构简明,曲调朴实。开头有一个散板的引子,紧接着出现了明快有力的主题旋律。它与另外几段奔放的曲调在不同音区作三次穿插对比,反复刻画和赞颂了梅花不畏寒霜的性格。

---

① 〔明〕蒋克谦:《琴书大全》,见唐代琴家赵惟则说:"《娄弄》、《太山》,声和清侧。"可能说明汉代并用清声(清角)和侧声(变征或变宫)两音是琴曲的重要特点。

② 陈文:"琴曲《碣石调·幽兰》的音律——《幽兰》文字谱研究一",《中央音乐学院学报》1984 年第 1 期。

③ 见〔明〕朱权的《神奇秘谱》小序。



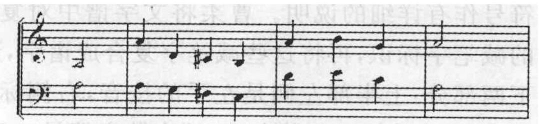
在音乐上的特点上主要表现在三个方面：一是此曲在大量运用迭句上形成了特色。二是每个乐段结尾都有一个相同的尾句，它可能就是清商乐中的“送”，与民族音乐创作中的合尾用法大体相同。三是用一个主题旋律在高、低、中三个音区反复再现，这也是清商乐中常用的手法。从笛曲来讲，就是所谓“上声弄”、“下声弄”、“游弄”，合称“三弄”。其实以迭句开始，每段乐曲结尾有一相同的尾句，在相和歌中已属常见。所以，通过《梅花三弄》，可以明显地看出清商乐和相和歌在形式上的继承、发展关系。

琴曲《古风操》的早期文献已失传，其乐谱最早见于明代朱权的《神奇秘谱・太古神品》。从此曲的风格特征和作曲手法来看，与《碣石调・幽兰》颇有类似之处，因此，列为这个时期的创作。此曲的内容，朱权在《古风操序》中认为是赞颂远古人民过着“甘食而乐居”、“鸡犬之声相闻，民至老死不相往来”的生活。我们知道，汉末魏晋之际，政治腐败，社会动乱。残酷的现实，使不少文人在思想方面崇尚老庄哲学，行为上提倡佯狂放诞。至晋末宋初，以陶渊明为代表提出了桃花源的社会理想，表示对不合理的封建社会制度的不满和抗议。在当时它虽是一个不可能实现的幻想，却启发和鼓舞人们为反抗黑暗的现实而努力。《古风操》可能就是这种社会理想在音乐创作中的反映。《古风操》是一首别具一格的小曲。全曲共三段。开头两段是乐曲的主体，主要由一个感叹性的迭句变化发展而成。第三段以反复出现的一个坚定有力的迭句为主。



穿插着前段出现的主题片断，构成一种回旋性的乐段，表现了作者对这种社会理想的坚定信念。最后乐曲结束在不稳定的宫音上，给人以余意未尽之感。这种曲式可能就是相和歌中曲与乱的一种形式。

这首琴曲在旋律进行上，也常用变化音和 si、do 的半音进行，在第二段结尾还用“撮”奏出一段以平行五度简单和声为主的旋律。请看下例：



在第三段结尾运用移调的手法也很有特色。请看下例：



琴曲《离骚》是陈康士①的作品。其谱存见于明代的《神奇秘谱》等书中。诗歌《离骚》是爱国诗人屈原留下的千古名作,是通过对理想的热烈追求与对失望的感叹,塑造了一个力图挽救国家危亡并为之全力奋斗的爱国诗人的生动形象。陈康士深刻领会诗的深意,用多变的音乐手法抒发了曲折复杂的思想感情,使音乐主题与诗意完美结合。"依《离骚》以次声"②与他所处的李唐王朝江河日下,岌岌可危,阶级矛盾白热化有很大关系。陈康士正是有感而发,创作了此曲。据《新唐书·艺文志》记载,陈康士所撰《离骚》共9段;在明清的琴谱中,《离骚》的传谱达37种之多,已发展到18段的大型琴曲。《离骚》在音乐创作方面十分成功。《琴学初津》中说这首琴曲"始则抑郁,继则豪爽"。琴曲一开始运用了两个调性的对比,表现屈原内心激愤与失望的两种矛盾心情,音乐主题十分生动;"始则抑郁"的主题音调经常出现在第1～8段之中;而"继则豪爽"在第17段时发展成总结全曲的音调了。特别是第16～18段,通过两次"入慢",最后进入"大慢"的散段所采取的是层层收缩的处理手法,这种"收结"的手法,对后世琴曲创作有相当重要的影响。

燕乐历程中的琴曲创作在艺术上已发展到一定的高度。此期琴曲创作的成就,充分反映了我国封建社会上升时期音乐艺术所具有的朝气蓬勃、大胆、开放和敢于创新的精神。

三、燕乐时期记谱法的发展

(一)古琴记谱法

南北朝时期,古琴开始用文字说明记录乐曲,史称"文字谱"。由于这时期琴曲艺术的普及与发展,大量传统曲目得到继承和整理,促进了记谱法的简化和改进,使琴曲得以统一、汇集、传播和传承。从南北朝时期的文字谱到唐代的减字谱,这是一个划时代的变革。隋末唐初仍然继续沿用过去繁难的文字谱式,这从赵耶利(563—639年)整理的文字谱集上便可说明。《太古遗音》中说《碣石调·幽兰》文字谱本:"其文极繁,动越两行,未成一句。"迄今发现的中国最古老的文字谱就是唐初手抄卷《碣石调·幽兰》,现藏于日本。它是一首四段琴曲,是用4954个汉字详细记录每个音的位置以及弹奏法的琴谱,即用文字说明记录弹琴的指法与弦位。如《碣石调·幽兰》第一段第一句:"耶卧中指十上半寸许案商,食指中指双牵宫商,中指急下,与构俱下十三下一寸许住末商起,食指散缓半扶宫商,食指挑商又半扶宫商,纵容下无名于十三外一寸许案商角,于商角即作两半扶挟挑声一句。"从文字谱到减字谱的改进,应归功于曹柔。明代张右在《琴经》中对曹柔赞扬曰:"乃作简字法,字谱而义尽,文约而音该。曹氏之功于是大矣。"晚唐时的陈康士、陈拙利用曹柔古琴记谱法整理出大量的传世之作,为保存我国古琴艺术遗产作出了贡献。

用减字谱记录琴曲并非一朝一夕完成的,它是经过历代古琴家的不断改进,方才形成了通行的谱式。从有关琴曲指法的著作中可以看得很清楚,现存这类著作有四种:陈康士、陈拙的《琴书大全》中有两种;明代《太古遗音》中载刘籍的《琴议》和日本物部茂卿的《乌丝栏指法卷子》。这些著作中都对古琴曲的指法符号作有详细的说明。曹柔将文字谱中对复杂演奏技法、指法、弦位、徽位和音位的描述用特殊的减笔字标识,再将这些减笔字复合成谱字,形成记录音位与弹奏方法的符号。减字谱可分为上下两部分:上半部左侧是左手的按音,右侧标志所按徽位;下部分标右手的指法与弦序。例如"[illegible]",表示右手勾五弦散音,"艹"为散音符号。又如"[illegible]",上半部代表左手

① 陈康士,字道安,晚唐著名琴家。据《琴史》载"创调共百章,每调均有短章引韵,类诗之小序"。辑《琴书正声》10卷,收有《蔡氏五弄》等80余谱,撰有《琴调》17卷,《琴谱记》1卷,《楚调五章》1卷,《离骚》1卷。

② 引自《崇文目录》。

无名指按九徽；下半部则代表右手指法为“勾”第“三”弦；我们将它读作“名九勾三”。若左手有吟、猱、绰、注等指法，一般将符号标于下部分。如“注”的符号为“氵”，标于指法的左侧，“㴝”，表示左手无名指用“注”的指法按九徽，右手勾三弦。“绰”的指法符号为“卜”，一般标于下部分指法的上方，如“[illegible]”，读作“大七绰挑六”。古琴减字谱一直沿用至今，成为我国传统记谱法中千年不衰的一种古老的记谱法。现存最早减字谱是宋代姜夔的《古怨》。

表 3-4　古琴主要指法与减字符号一览表

左手指法	减字符号	右手指法	减字符号	音色、曲式、节奏术语	减字符号
大指	大	擘（大指向内弹）	尸	空弦散音	卄
中指	中	托（大指向外弹）	乇	按音	宀
无名指	夕	抹（食指向内弹）	木	泛音	[illegible]
吟（按音后余音微动）	ラ	挑（食指向外弹）	乚	泛音开起	[illegible]
猱（按音后余音波动）		勾（中指向内弹）	勹	泛音落止	正
绰（从上向下向本位音滑奏）	卜	剔（中指向外弹）	[illegible]	少息（略作停顿）	省
注（从下向上向本位音滑奏）	氵	打（无名指向内弹）	丁	大息（停顿较长）	[illegible]
撞（按弹得音后向上急撞后再回到原位）	立	摘（无名指向外弹）	[illegible]	急（急弹）	刍
逗	豆	历（食指连挑）	厂	缓（缓弹）	爰
进（按弹得音后向右走上一音）	隹	撮（双音弹法）	早	入拍	[illegible]
退（按弹得音后向左走下一音）	艮	轮（同一弦上急速摘剔、挑）	仑	再作（再弹一次）	[illegible]
复（回复到原来音位）	[illegible]	拨（食、中、名三指斜向左方快速拨入两弦）	癶	从头再作	[illegible]
跪（名指跪着按弦）	[illegible]	剌（拨的反方向弹出）	[illegible]	句号	。
掐起（大指按弦弹一声后，名指按下一音位，同时大指将已弹过的弦掐起）	[illegible]	滚（名指自内向外弹连、不动、续摘声）	[illegible]	不动	[illegible]
抓起（大指按弹后，用大指抓起此弦散音）	[illegible]	拂（食指自外向内弹连、续抹声）	弗	如一声	女
带起（名指按弹后，用名指带起此弦散音）	[illegible]	蠲（同一弦上急速抹、勾	[illegible]	曲终	[illegible]

（二）管色谱

管色谱属于唐代燕乐半字谱体系，是一种用于笛子、筚篥、笙等吹管乐器的记谱法。“无奈李谟偷曲谱，酒楼吹笛是新声”（张祜《李谟笛》），“尽将筚篥来抄谱”（花蕊夫人《宫词》），都是指的管色谱。但是唐代的“管色谱”国内未见曲谱实例。一般认为，它是宋代俗字谱的前身。宋代俗字谱最早见于姜夔的《白石道人歌曲》中的17首词调歌曲，属于音名谱体系。

(三)龟兹谱

龟兹乐谱在唐代段成式《酉阳杂俎》中有记载:"玄宗常伺察诸王。宁王常夏中挥汗鞔鼓,所读书乃龟兹乐谱也。上知之,喜曰:'天子兄弟,当极醉乐耳。'"根据这段资料分析,唐代应该有龟兹传入之鼓谱。唐代南卓的《羯鼓录》中记录了128首羯鼓曲名。羯鼓乃龟兹传入的乐器,因此,龟兹谱有可能是唐朝的羯鼓谱。但后世均未发现"龟兹谱"之实例。

(四)敦煌琵琶谱

"敦煌琵琶谱"属于弦索谱,弦索谱属于唐代燕乐半字谱体系,是一种用于曲项琵琶、五弦琵琶、筝等弹弦乐器的记谱法。此记谱法用20个谱字(一ㄴク丄エム七八九十マてノムナヤ等20个半字)记写曲项琵琶的20个音位。五弦琵琶因有26个音位,故用26个谱字记写,这种记谱法属于音位记谱系统。

"敦煌琵琶谱"是唐五代时(933年)的一套琵琶曲谱,20世纪初,在甘肃敦煌发现,1905年被法国人伯希和掠走。原件现藏法国巴黎图书馆。敦煌琵琶谱的写作和收藏年代已不可考。据任二北先生考证,"敦煌琵琶谱"大约是后唐(即五代)的作品。从卷子上分析,其中的《慢曲子》、《曲子》、《急曲子》最有可能是当时的歌曲伴奏谱。谱上所用的谱字与当时琵琶所用的20个谱字完全相同,所以被断定为"琵琶谱"。"敦煌琵琶谱"的谱字大多是减笔字。盛唐以前,每曲之前均有定弦法和音律标明。但盛唐以后,琵琶"20字谱"前已没有标记,很难看出绝对音高,所以翻译困难。此谱从20世纪30年代起,中外不少音乐工作者曾做过大量的研究和解读工作。1956年日本的林谦三与郭沫若先生合作首次译出了全部乐谱,1982年上海音乐学院的叶栋在前人研究成果的基础上又作了进一步探索,重新翻译了乐谱,并对音阶、调式、曲式结构进行了分析。其后又有何昌林等一批学者对敦煌琵琶谱进行过研究和翻译,并衍生出"古谱学",掀起了"古谱研究热潮"。就目前对《品弄》、《倾怀乐》、《西江月》等25首乐谱、琵琶指位20个字符的研究,可以初步确定是四弦四相的琵琶谱。但在其定弦的可靠根据、三群定弦的划分、节奏符号的认定等问题上还有待于进一步深入研究。下例是在日本保存的唐代五弦琵琶谱《秦王破阵乐》。

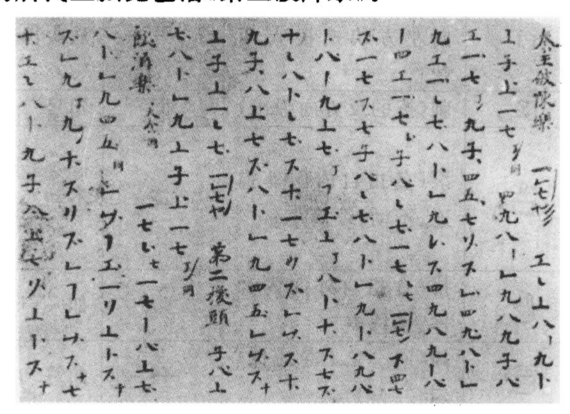


图3-18　唐代五弦琵琶谱《秦王破阵乐》

(五)敦煌舞谱

在敦煌莫高窟藏经洞(17窟)中还发现了《凤归云》等唐代、五代舞谱,共两卷,有八首舞曲。遗憾的是它们也在1907和1908年间分别被英国人斯泰因和法国人伯希和盗走,现藏于伦敦博物馆和法国巴黎图书馆。敦煌舞谱主要由曲名、序词和表示舞蹈动作、节奏及舞蹈与歌唱关联的

字组三部分构成。舞谱中的曲名有《南乡子》、《凤归云》、《遐方远》、《双燕子》、《浣溪沙》、《蓦山溪》等，大都是当时流行的曲词名称。序词主要说明该曲舞的节拍、节奏、段落、起止转换等[①]。虽然当代学者对敦煌舞谱的内容还没有完全破译，但它对研究唐代舞蹈音乐所具有的重要价值已不容忽视。

① 参见《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，中国大百科全书出版社 1989 年版，第 149 页。

第四章 艺乐历程

（宋元明清 960—1911 年）

第一节 艺乐概况

在宋(960—1279 年)、元(1206—1368 年)、明(1368—1644 年)、清(1616—1911 年)时期，中国音乐进入了以艺术审美为主要社会功能的发展时期，音乐艺术逐步具有了商品意味的价值观念，这是音乐艺术开始注意到自身价值的结果，也是中国音乐史进入了艺乐发展阶段的重要标志。艺乐时期的中国音乐，艺术商品化是其重要的特征，中国音乐从此具有了艺术与商品的二重性。此期的音乐工作者主要以戏子或艺人的身份出现，音乐逐渐摆脱了巫术的制约、礼仪的附庸、宴飨的背景等外在制约音乐的他律现象，转而演变成为艺术商品的欣赏对象，进一步显现了音乐艺术“自律”方面的种种特征。音乐开始作为一门独立的艺术，摆脱了巫、礼、宴的桎梏，从宫廷官府的繁文缛节和装模作样的摆设中，从世袭贵族和各级官员公私宴飨可有可无的背景中，走向民间，使表演场合下移到社会的普通层面，逐渐演化成为“瓦舍”中的“勾栏”“游棚”、广场街头边的“路歧”“打野呵”，以及“佛寺”和“道观”等地方。音乐成为市井之徒全神贯注的聆赏对象，并逐渐演化成市民精神生活中不可或缺的内容。旧时贵族专享的盛况空前的燕乐歌舞早已不复存在，逐步走向萎缩和瓦解。代之而起的是市民阶层和广大民众日常享受的平民音乐。中国燕乐从宋代开始，逐渐蜕化渐变成丰富而鲜活的、商业化的、自律审美的异彩纷呈的音乐艺术形态。其歌舞表演形式主流地位逐渐被综合性的戏曲形式所替代。在燕乐向艺乐的演化途中，各种音乐表演都在不同程度上向表现和阐释音乐自身艺术魅力的功能方向转型。转型后的艺乐形态一直持续发展，即便到了大规模的“西乐东渐”时，仍大量保留了传统艺乐活力和生动的表现形式。艺乐时期的戏子和艺人虽然地位不高，却开始成为具有相对独立社会地位的音乐人，这些人中有不少已成为中国古代的民间音乐家，他们于勾栏、游棚中自发组织了各种“乐社”。在燕乐向艺乐的演变之初，他们常常经由以工代赈的方式，成为官家的“和雇乐”。就是这些以工代赈的和雇乐人与家乐戏班的九流戏子，通过市场的交易，逐渐成为真正具有独立社会地位的音乐艺人，而区别于燕乐时期的家奴。他们中的精英分子在艺术市场的磨炼中成了专业的民歌、戏曲、说唱音乐的表演艺术家。这些自发组织起来的“乐社”和“伶人戏班”相对独立，区别于燕乐时期达官显贵富豪们豢养的“家乐戏班”。至此，艺乐开始了自己的新时代，并逐渐占据了巫乐、礼乐、燕乐原先领地。音乐艺术的审美实践第一次获得了独立地位。

一、宋金元时期(960—1368 年)

后周殿前都点检赵匡胤于公元 960 年正月初二在陈桥兵变，改朝为“宋”。宋王朝的建立，使五代十国分裂割据的混乱局面得到了相对的稳定，但西夏、辽、金等势力并存，国力远不如盛唐。宋统治者为了加强统治，防止地方势力的再兴，把全国的军、财、司法等权收归中央独揽，并采用王安石“新法”，限制大地主、大商人、大官僚势力的扩大，使国内局势比较安定，农业和手工业也

随着繁荣起来。宋朝分北宋(960—1127 年)和南宋(1127—1279 年)两个历史时期。宋代的城市比唐代有了更大的发展。随着市民阶层的壮大,反映市民生活的音乐迅速发展起来,当时的汴梁、杭州、广州、泉州等城市,不仅为国内外贸易的中心,也是各种音乐的集中地。诗词、歌曲、说唱音乐得到了高度的发展。此时各种民间音乐形式纷纷兴起,在"瓦舍"的"勾栏""游棚"中各显神通,开辟了前所未有的艺乐新时代,使中国音乐由燕乐歌舞伎乐转为市民和普通大众均可参与的艺乐时代。"艺乐"成为中国音乐的主流。由于北方少数民族相继进驻中原,先后建立王朝:北宋时期,契丹族在北方建立辽朝,党项羌建立了西夏王朝,形成了北宋、辽、西夏鼎足而立的局面。封建统治者的文化观念与政策也发生了重大变化。唐朝之后各个朝代再也无力支撑庞大的宫廷燕乐歌舞了。"靖康之变"后,宋金成了南北对峙的局面,南方的临安(今杭州)和北方的中都(今北京)成为两大政治、经济、文化的中心。北方的女真族建立金朝,金灭辽,再灭北宋。这时期的民族矛盾和阶级矛盾十分尖锐,面对"异族"政权的一次次入侵与威胁,宋朝号召以汉文化为正统,提倡复古保守,排斥外来音乐,用以维护和巩固汉族政权的统治地位,不少艺人的活动和作品表现了高度的爱国主义精神。西域歌舞在中原地区争妍斗奇的盛况却是一去不复返了。在这样的时代背景下,音乐功能的转型便成为一种具有规律性的不可逆转的文化现象。此期,"宋词"是这个时代的标志性艺术。由于文人群体的加盟使词乐文化盛极一时,走向了辉煌。姜夔《白石道人歌曲》中保存的 17 首词乐为我们认识宋词音乐面貌提供了可靠资料。他的"自度曲"以声韵精美著称,在中国音乐史上留下了一份极其宝贵的音乐遗产。琴曲《潇湘水云》思想性和艺术性的完美结合,代表着古琴音乐发展的高度成就。宋代说唱音乐形式极其多样,创造了历史上的空前盛况,但元代后却销声匿迹,留下了一个令人费解的疑团。此期,宋杂剧和南戏开辟了中国戏剧之先河。公元 1279 年,元夺取了南宋政权,统一了中国。元初,农业遭到严重的破坏,而手工业和商业却得到了一定的发展,因而城市经济出现了畸形繁荣。在文化方面,蒙古统治者一面接受儒家思想,另一方面则废止科举,促使知识分子急剧分化,不少人随着地位的下降接近了劳动人民,并同民间艺人结合起来组织书会,编演具有反抗性的音乐曲目,宋金对峙时所孕育的南北曲,这时也达到了成熟的地步,杂剧和散曲是这一时期最突出的代表。元杂剧的高度发展,成为"真正之戏曲"①,具有强烈的艺术震撼力。元曲成为艺乐期辉煌的音乐文化的时代标志。北方少数民族和中原地区汉族的战争与文化交流也成为这一历史时期的重要时代特征。这些民族先后建立王朝,在带给汉族人民深重的战争苦难的同时,也积极学习与吸收汉族的先进文化,为多民族的中华文化的扩展作出了一定的贡献。此时,"奚琴"的出现和"琵琶"形态转型,为我国两件重要的民族乐器的最终定型奠定了基础;我国第一部歌唱理论著作《唱论》和蔡元定的"十八律"的产生,对其时和其后声乐理论与乐律研究均产生了巨大的影响。随着科学技术的发展,尤其是印刷术和造纸业的发展,使音乐书籍和音乐刊物增多,乐器制造工艺也得到了一定的提高。

二、明清时期(1368—1911 年)

明清两代是中国最后两个封建王朝。明朝(1368—1644 年)初年到万历年间,是生产较大的发展时期,经济繁荣,尤其是东南沿海一带工厂工业代替了家庭手工业,出现了"机户出资,机工出力"雇佣关系的资本主义萌芽。明成祖时郑和七次"下西洋","海上丝绸之路"使中国的海外交往远达东南亚、南亚、西亚和非洲。其后是西教东渐,拉开了东西文化交流的序幕。随着明代工商业的发展,城市的兴旺,市民阶层进一步壮大,产生了一些反映要求民主自由,反对封建统治和

① 王国维:《宋元戏曲史》。

个性解放的民歌、小曲、说唱、戏曲，并成为明代文艺生活中的突出代表。

明代的器乐有很大的发展，产生了许多新的合奏曲，并编印了多种古琴和琵琶谱。在乐律研究方面，朱载堉发明了举世闻名的“新法密律”(即十二平均律、十二等比律)。理论著述方面，除朱载堉的巨著《乐律全书》外，还出现了许多研究戏曲的著作。如魏良辅的《曲律》，沈宠绥的《度曲须知》等。

公元 1644 年(崇祯十七年)，以李自成为首的农民起义军民推翻了明王朝的政权，但还未来得及巩固胜利，便被明将吴三桂引清兵夹击而失败。清兵入关后，建立了清朝。清初的社会矛盾异常尖锐，统治者一方面大力推行文字狱和文化恐怖政策，对文艺作品，尤其对戏曲进行了种种限制和查禁，发现对统治者不满或稍露反抗情绪者，立刻进行残酷迫害。使得文人噤若寒蝉，或寄情于山水之间，或埋头于考据之中。另一方面又推行怀柔和毒化政策，提倡忠孝节义，制礼作乐，以粉饰太平。只有各地的民间音乐，无论是民歌、戏曲、歌舞、说唱，还是民族器乐都形成了各自独特的表现形式和特色，以其自身的发展规律自发地向前发展，并出现了不少斗争性较强的作品。然而，满清王朝在中国历史上相对其他朝代而言，各民族关系较为和睦，为中华民族大家庭的形成奠定了重要的基础。所有这一切，对这一历史时期中国音乐文化的发展产生了深刻的影响。各个民族和地区音乐艺术在这一时期获得进一步渗透与融合，形成了绚丽多彩的格局。戏曲音乐也由宋元时期单一声腔剧种的“杂剧”和“南戏”，进一步演变为多声腔体系的多元化的地方性剧种。“昆曲”和“京剧”成为举世瞩目的“国粹”。清代宫廷音乐已远非大唐燕乐可比，雅乐进一步衰弱，燕乐已融入了北方少数民族音乐，具有新的时代特色。文人音乐在古琴音乐创作方面，多具有寄情山水的特点，《平沙落雁》、《醉渔唱晚》等乃是这一时期的优秀作品。文人参与曲谱的整理刊印为明清时期音乐领域的重要成就，如冯梦龙等搜集、整理的《挂枝儿》、《山歌》等民间歌曲集，朱权编印的《神奇秘谱》，华秋苹编印的《琵琶谱》等，为保存古代民歌、琴曲、琵琶曲作出了重要贡献。文人在戏曲理论方面的研究，其著作成果之丰硕也成为这一时期音乐领域一个时代之学术标志。宗教音乐除了原有的道教音乐、佛教音乐之外，从西方传入的基督教音乐也大有发展，成为宗教音乐研究的对象之一。同时，古钢琴、管风琴等乐器在宫廷中的使用，标志着西方音乐在中国传播的历史性开端；中亚、西亚一带传入的唢呐和扬琴，进一步丰富了中国民族器乐的表现力，成为今天我国重要的民族吹管乐器和击弦乐器。

1840 年(道光二十年)，英国发动了侵略中国的第一次鸦片战争，此后，接连不断的帝国主义侵华战争和不平等条约的缔结，使我国很快成为一个丧失独立主权的半殖民地半封建国家，这时反帝反封建的革命运动如火如荼地发展起来，中国音乐开始了前所未有的变化。1911 年辛亥革命推翻了清朝政府，结束了延续两千多年的封建统治，进入了资产阶级民主革命时期。西方音乐随着基督教迅速地传入中国，从此，中国音乐也随之进入了一个新阶段，无论在音乐观念、音乐形态、音乐行为，还是在音乐教育、音乐创作方面均发生了翻天覆地的变化，形成了新的表现样式，进入一个崭新的音乐艺术的发展时期。

第二节　宋代市民音乐

历史上的音乐的表演场所往往标志了音乐的发展程度、音乐功能、音乐内容和表现型态。自古以来，森林、田野、宗庙、宫室、庭院、街巷、酒楼、妓院、寺院、广场等，都曾经标志了各个时代音乐歌舞表演的状况。唐代以其辉煌灿烂的燕乐歌舞大曲将中国古代音乐从远古至盛唐的歌、舞、

乐三位一体的表现形式推向巅峰，将宫廷、宗庙为主的表演场所发展到极至；在音乐功能上摆脱了为“巫”、为“礼”、为“宴”服务功能，结束了燕乐歌舞的兴盛期。宋代以后，中国古代音乐开始转型，辉煌灿烂的宫廷歌舞音乐渐趋衰落，而市民音乐和戏曲艺术逐渐兴起，乃至成为音乐文化的主流。其高度成就对后世音乐的发展有着重大的历史意义和极其深远的影响。

一、宋代市民音乐的表演场所

在唐代，市民的文化娱乐活动多集中在寺院里。到宋代，音乐艺术的活动舞台转移到了更加广阔的城市和乡村。随着城市经济的繁荣，工商业的进一步发展和市民音乐艺术的崛起，从客观需要和物质条件上为一种新型的固定独立的娱乐场合的出现奠定了基础。宋时称之为“勾栏”或“游棚”。宋代各大城市出现了众多独立的专业游艺场所。它们均设在大型的贸易场所“瓦舍”之中。

瓦舍是宋代在城市内外进行商品交易的地方，又是大型娱乐场所的集中地，亦称为“瓦子”、“瓦肆”或“瓦市”。南宋耐得翁在《都城纪胜》中云：“瓦者，野合易散之意也。”吴自牧在《梦粱录》中解释为“来时瓦合，去时瓦解”。都是形容大批市民军卒的云集烟散。近人也有把瓦舍解释为遍地瓦砾的简陋的演出场所[①]。《梦粱录》记述南宋都城临安（杭州）的瓦舍时说：“城内外创立瓦舍，招集妓乐，以为军卒暇日娱戏之地。”这样的大型娱乐场所不但设有表演杂剧、说唱、杂技的勾栏，也有卖药、估衣、饮食等店铺，熙熙攘攘，热闹非凡。

在瓦舍里用栏杆围起来进行文艺表演的场子（多为百戏杂剧的演出场所）叫做“勾栏”或“游棚”。勾栏，又作勾阑、构栏。勾栏，是栏杆的别名，因其所刻花纹皆互相勾连，故称勾栏。[②] 一般勾栏建筑都有戏台、戏房、神楼、腰棚等部分，所以它们多数以“棚”为名，如“莲花棚”、“牡丹棚”等。勾栏多设在热闹宽阔的地方。那些地位较低的民间艺人无资格进入勾栏表演，只能经常流动性地演出，称作“路岐人”，也叫“路岐”。《都城纪胜》云：“如执政府墙下空地，诸色路岐人在此作场”，即在露天广场表演。周密在《武林旧事》（卷六）中说“或有路岐，不入勾栏，只要在耍闹宽阔之处作场者，谓之打野呵”，所以“路岐”又叫“打野呵”。他们流浪江湖，靠卖艺谋生，显现了音乐艺术的商品化开始普及。

宋代繁华的娱乐集中地“瓦舍”和固定的演出场所“勾栏”的出现，标志着中国音乐历程进入了市民艺术发展的新阶段。中国音乐逐步摆脱“他律”的制约，以艺术商品的形式，进入到更加突出艺术自身规律的“艺乐”新时期。游棚和勾栏等市民音乐的表演场所，为推动多色品种的“艺乐”的发展提供了新的舞台。

二、宋代市民音乐的表演规模

宋代市民音乐的规模可从首都汴梁窥见一斑。北宋首都汴梁（今河南开封）的几个“瓦子”中就有“勾栏”“游棚”50余座，瓦舍遍布东、西、南、北四城，有名目可考者即有桑家瓦子、中瓦、里瓦、朱家桥瓦子、州北瓦子等，不少瓦舍比邻相连，其中最大的可容观众数千人。当时汴梁的繁荣景象和市民的文艺生活，今天可以从张择端的名画《清明上河图》中约略看到一些：百肆杂陈、货物山积、车船络绎不绝，一派繁荣的景象。以城市的发展而言，唐代十万户以上的城市约有10个，北宋时已增加到40个，而都城汴京居民有百万之多，比起汉唐的京都，民户增加十倍，成为全

① 吴国钦：《中国戏曲史漫话》。

② 周贻白：《中国戏曲发展史纲要》。

国的商业中心。这里天下富商大贾云集,交通发达,"要闹去处,通宵不绝",为市民艺术的兴起提供了肥沃的土壤。正是在这样的背景下,宋代的勾栏如雨后春笋般纷纷出现。南宋临安,虽然是统治小集团的偏安之地,却也有南瓦、中瓦、大瓦、北瓦、蒲桥瓦等 23 处"瓦子",其中北瓦一处就有勾栏 13 座。观赏者有城市平民、手工业者、小商贩、军人、商人、官吏子弟以及农民等。孟元老《东京梦华录》(卷二)"东角楼街卷"载:"街南桑家瓦子,近北则中瓦,次里瓦。其中大、小勾栏 50 余座。内中瓦子莲花棚、牡丹棚,里瓦子夜叉棚、象棚最大,可容数千人……,瓦子多有货药、卖卦、喝故衣、探搏、饮食、剃剪、纸画、令曲之类。终日居此,不觉抵暮。"在瓦舍中,"不以风雨寒暑,诸棚看人,日日如是"。

与蒸蒸日上的市民音乐相反,宋代宫廷音乐规模变小,远非昔日盛唐可比,表演形式向多样化、小型化的方向演变。《宋史·乐志》中保留了一段关于宋代宫廷燕乐的重要资料:"宋初循旧制,置教坊,凡四部(雅乐、宴乐、清乐、散乐)……,每春秋圣节三大宴:其第一,皇帝升坐,宰相进酒,庭中吹筚篥;以众乐和之,赐群臣酒,皆就坐,宰相饮,作《倾杯乐》,百官饮,作《三台》。第二,皇帝再举酒,群臣立于席后,乐以歌起。第三,皇帝举酒,如第二之制,以次进食。第四,百戏皆作。第五,皇帝举酒,如第二之制。第六,乐工致辞,继以诗一章,谓之'口号',皆述德美及中外蹈咏之情。初致辞,群臣皆起,听辞毕,再拜。第七,合奏大曲。第八,皇帝举酒,殿上独弹琵琶。第九,小儿队舞,亦致辞以述德美。第十,杂剧,罢,皇帝起更衣。第十一,皇帝再坐,举酒,殿上独吹笙。第十二,蹴踘。第十三,皇帝举酒,殿上独弹筝。第十四,女弟子队舞,亦致辞如小儿队。第十五,杂剧。第十六,皇帝举酒,如第二之制。第十七,奏鼓吹曲,或用法曲,或用《龟兹》。第十八,皇帝举酒,如第二之制,食罢。第十九,用角抵,宴毕。其御楼赐酺同大宴。"这是宋初宫廷盏制宴乐节目单,表演形式丰富多样,有筚篥领奏、众乐合奏,歌,琵琶、笙、筝独奏,合奏大曲,奏鼓吹曲,口号,小儿队舞,女伎队舞,蹴踘,角抵,百戏,杂剧等等。

三、宋代市民音乐的表演组织

随着音乐活动的专业化,艺人的专业组织纷纷建立起来,当时艺人的演出组织称为"社会"。临安一处,仅表演音乐、歌舞等"社会"就有几十个,而各个"社会"艺人的人数有多达三百人的。较著名的"社会"有绯绿社(演杂剧)、遏云社(唱赚)、周文社(耍词)、清音社(清乐)、雄辩社(小说)、绘革社(影戏)、律华社(吟叫)等。编写说唱和话本的组织,称为"书会",当时临安一处的书会有"古杭"、"武林"、"玉京"等。

四、宋代市民音乐的表演形式

勾栏中表演形式花样繁多,其中嘌唱、唱赚、鼓子词、诸宫调、傀儡影戏、杂剧等都与一定的音乐形式有关。其他还有说经书、讲史、散耍、谈浑话、踢球、弄虫蚁、说笑话等,真可谓百戏杂陈,令人目不暇接。在勾栏中表演的艺人都有自己的艺名,如真个强、撞倒山、俏枝儿、张五牛、浑身眼、铁刷汤、乔骆驼儿、张金线、小掉刀、刘百禽等,以此招徕游客。

宋代在勾栏中表演的艺人多是专业化的演员,有的终生只在一处演出。勾栏中涌现出许多具有较高技艺的人才。连北宋汴梁和南宋临安的宫廷都常常从瓦市中挑选精彩的节目供奉统治者。民间伎艺已能与政府教坊的伎艺相抗衡,甚至超过了宫廷伎艺的水平。

第三节　艺乐歌曲

一、宋代词乐

词乐是词调音乐、词体歌曲、词调歌曲的简称，又称词调、词曲、词牌曲。词乐继承了隋唐以来民歌、曲子、大曲、法曲中的部分音乐，在宋代盛极一时，成为一种具有时代特色的音乐形式。词乐是民间歌曲的精髓，是古代文学与音乐高度结合的艺术歌曲形式，是中国古代典型的声乐体裁之一。

(一)词乐的兴起

词乐一脉相承于唐代曲子。曲子是劳动人民对长期流传的优秀民歌进行有选择的加工，得到持久传承和广泛传播的作品。至晚唐五代，文人填词开始盛行，带动了词乐的长足发展。"它的流传最初主要是乐工把文人的齐言诗填入曲调演唱演奏，以后这些曲调便成为依声填词的基本固定的音乐形式"①，逐渐发展为宋代最为流行的文学创作及声乐演唱形式。词乐的曲调被称为"词调"，歌词简称为"词"。与以往的齐言歌曲相比，词乐是一种长短句相杂，节奏活泼多样，比较接近口语的新颖格式。词乐的创作多倚声填词。词调多来自"胡夷里巷"之曲，自隋唐以后，大量传入中原的西域音乐与流行于汉族地区的民间曲调，为词乐提供了取之不尽的音乐源泉。

词调音乐大致包括传统古曲、外来乐曲、民间曲调和自度曲四个方面。从《忆秦娥》、《菩萨蛮》、《摸鱼儿》、《醉吟商小品》这些词牌名称上，不难看出词乐的主要来源。词乐中用于填词的曲调称为词调、词牌或词谱，它是符合某一曲调的一种歌词形式。宋代以后，依照词牌的固定旋律配以新词成为风靡的时尚。按照某一词牌的曲调填上歌词，就可以演唱。据清代王奕清等所编《词谱》统计，不同的词牌有 826 个，经后人陆续补辑，我国古代共有一千个以上词牌。由于每个词牌字数句式不同及其音乐的千变万化，杂言宋词曲比齐言唐歌诗更善于表现复杂的感情和细腻的内心世界，因而词乐在数百年中盛行不衰。按照音乐创作的特征，词乐可分为倚声填词的词曲及自度曲两类。自度曲是指不采用已有的传统固定词牌，而是为词作重新创作旋律的古典艺术歌曲；度即创制之意。南宋姜夔的自度曲突破了倚声填词的传统，先词后曲，从而打破了传统词牌曲上下阕音乐结构强求一致的束缚，使思想感情的表达和音乐技法的运用更为自由。词乐创作主要是倚声填词，为了适应不同情感的表达，可采用减字、偷声、摊破、犯调等一些常用的技法，使同一词牌出现几种艺术形式上的变化。减字，即在填词时少填几个字，缩小音乐结构，如《减字木兰花》；偷声，即在填词时多填几个字，扩大音乐结构，如《偷声木兰花》；摊破，即在原曲调的基础上增添乐句，如《摊破浣溪沙》；犯调，即用移动原词调音高的手法创制新的词调或把若干词调的乐句组合起来组成新的词调，如《四犯剪梅花》是由《解连环》、《醉蓬莱》、《雪狮儿》、《醉蓬莱》中的乐句构成。

(二)词乐的结构

宋代词乐的体裁形式多来源于唐大曲中的某一部分，分为令、引、近、慢等。杨荫浏先生认为："宋代有些词牌，是唐代大曲中的某些音乐片断的分开运用。"令，为唐大曲中曲破部分所用的

① 郑祖襄：《中国古代音乐史》，中央音乐学院教材(内部资料)，第 91 页。

节奏较快的曲调,以流行的时令小曲为酒令即席填词而得名,是词曲中形式简单、结构短小的歌曲;引,可能是唐大曲中“中序”开始的部分,即歌唱的引子;近,即近拍,可能是唐大曲慢曲以后,入破以前,由慢渐快部分所用的曲调,一般短于慢而长于令;慢,即慢曲子,一般篇幅较长,善于表现抒情的内容。

词乐结构多种多样。“令”多为单段体曲式。“引”、“近”及“慢”一般为多段结构,每段称做“阕”。“阕”为音乐术语,指乐曲的暂休止或乐曲的终止。词乐多分成两段,称做上阕、下阕,或前阕、后阕,较长的则多至三、四段。

词乐的歌词本身具有一种独立的形式美式。在依声填词的发展过程中,文字部分句式长短、声韵平仄及句尾叶韵等规律成为文学创作格式,词逐渐脱离音乐成为一种文学艺术形式。除自度曲外的词乐曲谱基本失传,词牌演变为文学词作句式结构和音韵规律的定式,后人只按照词牌格律填词,无须考虑音乐,成为单纯的文学形式。现存古代词乐的曲谱极少,仅见于姜夔的《白石道人歌曲》、明《魏氏乐谱》及《敦煌曲谱》中的一些词乐。清代《九宫大成南北词宫谱》中的词曲,基本上是清代艺人依照昆曲唱法谱配的曲牌。《碎金词谱》中的993首词调,则是由昆曲乐工补配的。

(三)词乐的风格

宋代有两种不同的词风,一是婉约词风。宋初,社会安定,经济发展,词乐承袭晚唐五代曲子词,多表现男女聚散、旅愁闺怨、伤春惜时感情的婉约词风。反映贵族士大夫闲适自得的生活和感时伤事的心绪,构成早期婉约词曲音乐的基本格调。以创作慢词著称的柳永为婉约风格词乐的代表,他善于吸收民间音调,并用市井俗乐制作新的词调,作品多描绘城市风光和倡优生活,抒发个人的羁旅情怀,音乐通俗流畅,具有鲜明的抒情气息。据叶梦得的《避暑录话》记载,因柳永的词乐语言通俗、音律谐婉,传唱甚广,“凡有井水处,皆能歌柳词”。偏安一隅的南宋,统治者以奢侈腐化的生活粉饰国土沦丧、战乱频频的危难,从而使文化艺术出现了畸形繁荣。南宋婉约词派面对国家危亡却回天无力,只有沉溺于词曲格律声韵之中,不少作品表现出悲凉低沉的亡国哀音。闺怨相思、离愁别绪始终是婉约派词乐的主要题材内容。唐宋婉约派词曲注重音律格调,遣词华丽雅正。

二是豪放词风。苏轼是豪放词风的开创者。苏轼与其父苏洵、其弟苏辙以诗文音乐号称“眉山三苏”。作为一位精通音乐的著名词人,苏轼一生作词三百多首,多为豪放风格。苏轼的千古词作《念奴娇·赤壁怀古》则是豪放风格词乐的代表之作。“自东坡以浩瀚之气行之,遂开豪放一派。南宋辛稼轩,运深沉之思于雄杰之中,遂以苏辛并称。”民族矛盾激化的南宋,豪放词人一改婉约派顾影自怜的低吟浅唱,而以高歌戍边抗敌的壮志豪情为词风。与婉约词风相比,主题更为广阔,形式更为多样。它以曲折纵横的笔法、恢弘豪壮的音乐、空阔高远的境界,在中国艺乐历程上留下了许多千古咏诵的绝唱。宋代的词乐是继唐代诗乐之后我国歌曲艺术的又一大潮,是当时最流行的一种歌曲形式。世有唐诗宋词元曲之称。

(四)宋词人姜夔及其自度曲

姜夔(白石),字尧章,别字白石道人,饶州(江西省)鄱阳人。他的父亲曾经在汉阳(唐代沔州)做官,他自己没有做过官,却常游历各地,和达官贵人往来,靠他们资助而生活。自1176—1206年的30年间,他走过江西、湖北、湖南、江苏、浙江一带的许多地方,游览了许多名胜。在姜夔所处的时代,淮河以北的广大地区被金兵占领,江淮之间一带,也受金兵的骚扰。当时南宋小朝廷已建立几十年,南宋君臣以屈辱的手段换得了苟且偷安,却穷奢极欲,过着腐化享乐的生活。

姜夔以在野的身份，面对着山河残破、朝廷荒淫无耻的局面，感慨万千。但他一生过着依附于人的寄生生涯，生活圈子很小。离开了实际斗争，离开了人民大众，对于社会难有深刻的了解。所以在他的词中，一方面反映着爱国主义情绪和对异族压迫下中原人民的同情，但更多方面反映着他内心的矛盾、精神苦闷，以及逃避现实的情感。

姜夔是南宋精通音乐的著名词人。他精通乐理，所写的词特别注重音乐性。姜夔是一位具有音乐创作天才的词人，不但能写词，并且能作曲，在词人中间别具一格。无论是依曲填词，还是自度曲（作曲），他都十分关注词曲的同步性。姜夔留存至今的作品中，除了他的部分词作之外，还有 17 首旁谱。由中国音乐研究所杨荫浏译出，是我们研究宋词的珍贵资料。如《扬州慢》、《鬲溪梅令》、《杏花天影》等已为不少人熟悉。

《白石道人歌曲》是珍贵的宋代词曲作品集。在《白石道人歌曲》书中收集了姜夔谱写的祀禅曲《越九歌》10 首，旁缀律吕字谱；自度曲令、慢、近、犯 17 首（内有旧曲填词 2 首、范成大作曲 1 首，姜夔自度曲 14 首），旁缀工尺谱；琴歌《古怨》一首，旁缀减字谱。这些工尺谱或字谱为历代不断刊行流传的最早版本，它改变了中国古代音乐史无音响的状况。其中《扬州慢》与《凄凉犯》是两首较突出的作品。

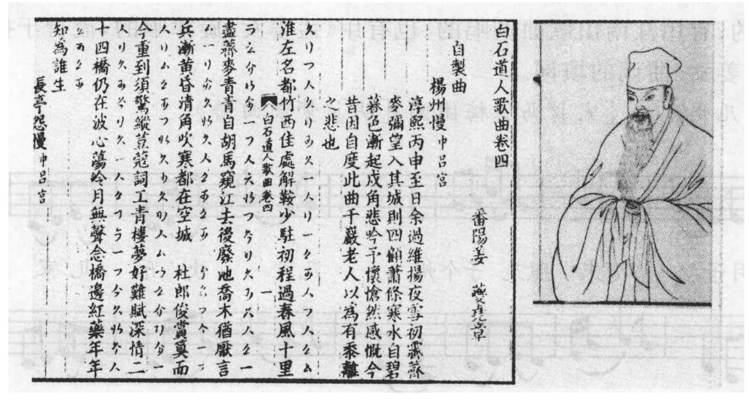

白石道人歌曲卷四
自製曲
揚州慢 中呂宮　　番陽姜　夔堯章
淳熙丙申至日余過維揚夜雪初霽薺
麥彌望入其城則四顧蕭條寒水自碧
暮色漸起戍角悲吟予懷愴然感慨今
昔因自度此曲千巖老人以為有黍離
之悲也
淮左名都竹西佳處解鞍少駐初程過春風十里
白石道人歌曲卷四　一
盡薺麥青青自胡馬窺江去後廢池喬木猶厭言
兵漸黃昏清角吹寒都在空城　杜郎俊賞算而
今重到須驚縱荳蔻詞工青樓夢好難賦深情二
十四橋仍在波心蕩冷月無聲念橋邊紅藥年年
知為誰生
長亭怨慢 中呂宮

图 4-1

（五）词乐产生的基础

词乐产生有三个方面的基础。一是民间曲子对词牌的形成有巨大的影响。宋代模仿民间曲子的形式写作歌词的著名词人甚多，大概有 200 多人，词牌有 870 个以上。文学史方面所见到的宋词创作的繁荣，在音乐史方面，必然反映在词乐创作之上。二是源于唐代歌舞大曲。宋大曲常只奏其中部分，称“摘遍”。宋词中的引、序、慢、近、令都是唐大曲的一部分，如《阳关引》、《倾杯序》、《木兰花慢》、《好事近》、《如梦令》。与大曲有关而不一定是摘遍，如《雨霖铃》、《八声甘州》、《苏幕遮》、《春莺转》等。由唐教坊乐曲或其他音乐而成词调者，有《虞美人》、《渔父》、《菩萨蛮》（均为教坊曲）等，琴曲《思友人》改《思远人》而用之。以上词调中有一部分含有少数民族音乐或外国音乐因素。三是姜夔等文人加入，使词乐有了较高的自度曲层次。

二、艺乐民歌

（一）宋代民歌

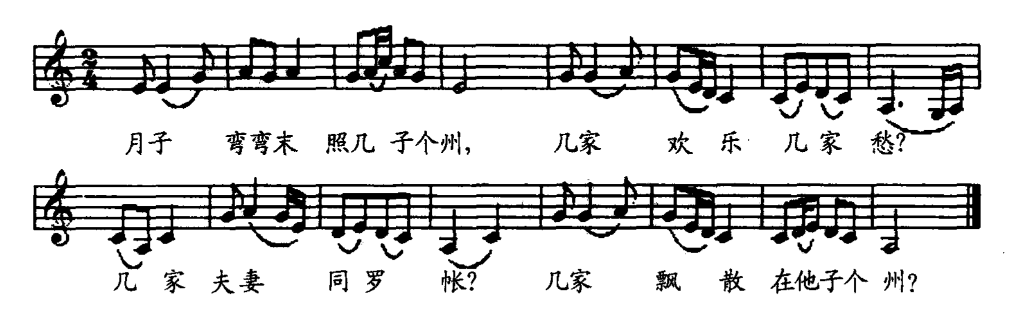
现存宋代民歌虽然仅有百余首，但却包含了十分丰富的内容。宋代田园诗人在他们的诗作

中,曾提到一些有关农民船夫歌唱的情形,使我们了解到那时的劳动歌曲是多种多样的。诗人王禹称、杨万里等都有关于民歌的仿作,其中有所谓“插歌”、“田歌”、“圩丁词”等,都是一些常见的劳动歌曲名称。

《月子弯弯照几州》

这首歌曲大约产生于南宋时建炎年间(1127—1130年),它最初被引用作为宋代《冯玉梅团圆》话本故事开头的一首民歌,文中称之为“吴歌”。建炎是宋高宗赵构的年号。此时,徽、钦二帝在“靖康之变”中当了金人俘虏,北宋灭亡,而徽宗第九子康王赵构却在南京(今河南商丘市南)做起了皇帝,建立了南宋王朝。这首民歌因其真切地反映了南宋初年在阶级压迫和民族矛盾双重交织之下,人民离乡背井、妻离子散的痛苦生活,具有反映劳动人民痛苦生活的普遍意义。它是时代呼声的真实记录,所以在民间辗转流传了八百余年,至今依然保留着比较接近于原曲的曲调。历代文人曾多次收集过这首歌,而歌词略有不同。明代冯梦龙编的《山歌》集中也辑录了《月子弯弯照几州》的歌词,说明这首宋代民歌几百年来一直在民间流传。目前所见这首歌曲的曲谱是根据明代邱园《虎囊弹》传奇中所用的吴地山歌《九里山前作战场》(载1874年版的《梦园曲谱》),是吴钊据工尺谱译谱整理而成的①。从现在的音乐资料来看,传唱这首歌的曲调也不少:有用《吴江调》唱的;有用江南山歌曲调唱的;也有用《孟姜女》旋律唱的,流行于扬州的《月子弯弯照几州》,就是《孟姜女》曲调的填词。

《月子弯弯照几州》　　[宋]《冯玉梅团圆》[明]《梦圆曲谱》



此歌词“月子弯弯照几州,几家欢乐几家愁?几家夫妻同罗帐?几家飘散在他州?”四句七言十分方整,民歌的曲调与歌词格律不仅一致,且音乐结构与歌词结构,以及音乐情绪也恰好吻合②。此外,在南方说唱音乐“弹词”的曲牌《山歌调》中也保留着与这首民歌歌词大同小异的曲调③。在江苏民歌中还能听到与这首民歌较为接近的变体。因此,说它保持了宋代民间歌谣的基本面貌,应该是可信的。民歌是时代的镜子,是劳动人民的心声。《月子弯弯照几州》倾诉的正是在金人入侵、南宋统治阶级偏安一隅的情况下,广大人民流离失所的痛苦。歌曲的曲调朴实、自然,具有口语化的特点,四句体在主、属音的交替中有着起、承、转、合的格局,在音乐结构上具有一定的自然美的特征。因此,这首民歌能够在民间长期流传,深受广大群众的喜爱,并不是偶然的。南宋诗人杨万里(1127—1206年)有一次夜间乘船去京口(今江苏镇江)时,曾听到拉纤船夫们唱的一首民歌,他在《竹枝词》的小序中记录了下来:“张哥哥,李哥哥,大家着力一齐拖。一休休,二休休,月子弯弯照九州。”这首拉纤号子,“其声凄婉,一唱众合”,是当时劳动人民处于被

① 吴钊、刘东升:《中国音乐史略》,人民音乐出版社1983年版。

② 冯文慈:“介绍传统民歌‘月子弯弯照几州岛岛’”,《歌曲》1981年第6期。

③ 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(上册),人民音乐出版社1981年版,第280页。

压迫奴役的地位，过着不得温饱的悲惨生活而自然流露出的凄凉悲苦的音调。也从一个侧面反映了《月子弯弯照几州》这首歌曲流传的广泛程度。宋代类似这样的民歌为数不少，它深刻揭露了统治阶级的剥削和压迫，表现了人民的苦难生活和反抗精神，这是我国民歌的优良传统。民歌的形式和体裁，是随着时间的推移而不断演变的。周代《诗经》的"国风"多是四言体的形式，汉、魏时的乐府，五言已成为定型，七言也已兴起。魏、晋南北朝和唐、宋以后，则向五言四句和七言四句的形式发展，也更趋于格律化。《月子弯弯照几州》则是七言四句的典型体裁，它标志着宋代民歌风格的变化，此后，七言四句大量涌现，成为民歌作品中最常见、最普遍的一种结构形式。

《孟姜女》

孟姜女、牛郎织女、梁山伯与祝英台、白蛇传是中国四大民间故事。民歌《孟姜女》最初形成和演变情况难以考查。但这首民间小曲在我国流传最广、影响最大。北至黑龙江、内蒙，南至广东、云南，都有它的踪迹。在民歌中有多种名称，如"十二月"、"四季"、"五更"、"哭七七"等。江苏民歌《孟姜女》有十二段歌词，分别用时令、花名作序引，叙述秦始皇修长城时一对新婚夫妻生死离别的故事。《孟姜女》的曲调流丽柔婉，感情深切，表现细腻，结构方整，旋律以级进为主，歌词的节奏均匀，并非齐言，长短自由。

《孟姜女》

江苏民歌



《孟姜女》中"四季"的歌词为：

春季里来是新春，家家户户点红灯，　别人家夫妻团圆叙，孟姜女丈夫去造长城。
夏季里来热难当，蚊子叮在奴身上，　宁愿叮奴千口血，　莫叮我夫万喜良。
秋季里来菊花黄，丈夫一去信渺茫，　终朝思夫千万遍，　深夜不宿我泪两行。
冬季里来雪花飞，孟姜女千里来送寒衣，途中受尽千遍苦，　但愿我夫妻两相依。

《赤日炎炎似火烧》

此民歌是《水浒传》里引用的一首"赤日炎炎似火烧"的民歌。此民歌的歌词揭露了社会的不平，表现了农民对封建剥削阶级的强烈谴责和讽刺，也长期为群众所喜爱，直到近现代这首民歌还在民间传唱。其歌词是："赤日炎炎似火烧，野田禾稻半枯焦。农夫心内如汤煎，公子王孙把扇摇。"

(二)元代散曲

"散曲"是我国民间曲子在元代的称谓。它是一种新的歌曲形式,是吸收了民间广为流传的"俗谣俚曲"的营养后加工、总结、提高而成的时调新曲。常用于表现抒情、写景、叙事内容,并有一定的戏剧情节。所吸收曲调首先是金元时期从北方黄河流域蔓延全国的北曲,其后范围扩展,逐渐把元明时期流行的南曲也包容进来。王季思《元散曲选注》说它是"契丹、女真、蒙古等族传来马上弹奏的歌曲,和河北、辽东等地慷慨悲歌的曲调相结合",而形成的一种"新的诗体——散曲"。

一般称散曲这一新诗体为"元曲",它是继唐诗、宋词后的我国古代三座文学高峰之一。散曲酝酿于唐、发展于宋(到宋时吸收了一些民间曲调及蒙古女真等民族乐曲获得了发展),形成于金(起初先在北方流传,引起文人重视,纷纷仿作此体),兴盛于元。元人燕南芝庵的《唱论》中说:"凡唱曲有地所:东平唱《木兰花慢》、大名唱《摸鱼子》、南京(开封)唱《生查子》、彰德唱《木斛沙》、陕西唱《阳关三叠》、《黑漆弩》。"由此可见,散曲不但产生于民间,而且流传十分广泛,且具有各地不同的特色。

散曲是与剧曲相异的概念,但在音乐上具有某些共同性。传统曲学往往统称为"曲",或称"北曲"、"元曲"、"南曲"。这些综合性的概念大可以统指散曲与剧曲,小可以分称其中任何一种,具有很大的灵活性,同时又带有极大的随意性,因此,非科学性、非逻辑性的特征极为明显。剧曲属于戏剧的范畴,散曲则属于歌曲的范畴,是不同的体裁形式。从散曲的音乐性质看,它是当时的流行歌曲(或称通俗歌曲);若是从文学角度的俚俗性和无定性来看(句字可增损,正字、衬字可并用),则又是一种解放了的新诗体,具有白话诗或自由诗的某些特征,所以说,散曲就是元代的白话诗或自由诗。这在当时已成为一种社会共识:"世之共称唐诗、宋词、大元乐府,诚哉!"①曲与诗、词并称,成为中国诗史的重要内容。

散曲之名并非起于元代。明初朱有燉开始称自制小令为散曲。近人吴梅、任中敏等为了把这类歌曲别于戏曲作品,将小(单曲)散套(联曲,即散曲的套数)统称散曲。流行于民间的小调、小令是散曲一个主要来源。散曲的体裁大致分为小令、带过曲和套曲三种。小令又称叶儿,属单个的支曲,是一种结构短小、自由活泼的歌曲形式;小令进一步扩大为两三个曲调连缀而成的形式,称作"带过曲",有时亦称"双调"和"带过调"。它常用同一宫调、两调三曲。如《雁儿落带得胜令》、《沽美酒带过太平令》、《驾玉郎带感皇恩·采茶歌》等。"带过曲"进一步扩大形成了"套曲",也叫做"套数"或"散套"。它是由同一宫调的若干个小曲曲牌连缀而成的较大型的曲式,后面加一个尾声。如马致远的《北双调夜行船·秋思》由《夜行船》、《乔木查》、《庆宣和》、《落梅风》、《风入松》、《拨不断》、《离亭宴带歇拍煞》等组成。套曲可长可短,伸缩自由,可以表现简单的故事情节,和杂剧比较接近,但只有清唱没有道白,所以散曲也叫"清曲";又因不使用锣鼓场面,俗谓之"冷板凳"。现所存元散曲,大都是一些抒写风花雪月、离情别恨、山林隐逸,甚至是一些描述对女性体态的欣赏,或者干脆描写两性关系,情绪颓废,而直接反映现实生活、有积极意义内容的散曲不多。

元代著名的散曲作家有马致远、关汉卿、白朴、张养浩、刘致、睢景臣等。其作品也很多,如关汉卿的《南吕·一枝花·不伏老》、张养浩的《山坡羊·潼关怀古》、刘致的《端正好·上高监司》、睢景臣的《般涉哨遍·高祖还乡》等。马致远对发展散曲有很大影响,现存他的散曲小令有104

① 元罗宗信:《中原音韵序》,中华书局1978年版。

首，套曲17套。他的一些小令主要是描写自然景物，这类作品最能代表他的风格。他的作品语言清新、生动活泼，具有一定的艺术价值。如“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家。古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯”(《天净沙》)。

元曲与宋词关系十分密切。在内容上，词主要为了抒情，曲则不仅是为了抒情，还可以叙事说理，讽刺嘲谑；在风格上，词贵含蓄，常用比喻和象征手法，注重意在言外的艺术效果，曲贵自然酣畅，多用直陈白描手法，注重口气逼真和尽情刻画；在形式上，词与曲都是长短句，但曲比词更加灵活多样，有一字的也有长达几十个字的；词与曲都注意口语化，但曲更接近口语，更通俗易懂，比词更易为人民群众所接受。元散曲在艺术上最突出的特点是：风格上自然朴实、真率，语言上通俗活泼、幽默，大量使用通俗化的口语。因而有着鲜明的俚谣风格和地方色彩，保持了民间歌曲质朴自然的特色方言，如“葫芦提”、“大古里”、“三脚毛”、“两头蛇”等，甚至全篇皆以乡民身份出现，以乡民口气说话(如著名的杜仁杰《庄家不识勾栏》、睢景臣《高祖还乡》等)。再如“上有天堂，下有苏杭”就是出自金末元初散曲《调·蟾宫桂》：“西湖烟水茫茫，百倾风潭，十里荷香。宜雨宜晴，宜西施淡抹浓妆。尾尾相衔画舫尽欢声无日不笙簧。春暖花香，岁稔时康。真乃上有天堂，下有苏杭。”(见隋树森《全元散曲》)

元散曲一个重要的特点是较多地使用衬字，较好地弥合了固定的曲调与灵活用语之间的音节差异，也使得散曲的词曲结合更为生动、活泼，富于表现力。总体上看，散曲是清唱的表演形式，而用丝竹乐器伴奏的表演场合则多在青楼、茶肆及私人宴会之上。

(三)明清民歌小曲

明清民歌小曲的大发展成为艺乐时期的一个突出特点。明清民歌被文人们看做是与唐诗、宋词、元曲并称的一种艺术形式。明清民歌中反映农民生活的农民歌占有较大的比重；反映农民起义、战争的也有相当数量；也有一定数量的抒发爱情内容。明清民歌进入城市后便改称小曲，后来小曲这一体裁逐渐发展成为影响较大的音乐形式。

明清时期，民歌的名称尚未出现，但实际上各种不同形式的民歌却已蓬勃兴起，呈现出前所未有的繁荣景象。其思想性和艺术性都比前代有了很大的发展，内容丰富、形式多样。其原因主要是自明开始萌发资本主义后，使得城乡经济得以快速繁荣发展，促使了民间音乐活动广泛兴盛。据杨荫浏统计：从明清两代出版的歌词集和曲谱集中得知，流传至今的民歌约有千余首，清代有1 712个单曲和套曲。而郑振铎曾搜集到的各地单刊歌曲就有12 000多种，可惜在“一·二八”日本帝国主义飞机轰炸时全部化为灰烬。明清民歌无论是山歌、小曲、劳动号子，还是各种风格的歌曲都有很大发展。这时的民歌形式有：南北小曲，江南吴地的“山歌”、“棹歌”；北京郊区的“插秧歌”、“桔槔水歌”；四川邛州的“秧歌”；湖南衡山的“采茶歌”；广东潮州的“秧歌”；南雄、长乐等地的“踏月歌”、“月歌”；广西僮族的“浪花歌”，侗族的“琵琶歌”，等等。这些都是各地劳动人民在长期的劳动生活和社会斗争中创造出来的艺术珍品。当时收集民歌，主要是歌词，只有个别的附有曲谱。这些民歌大部分一直在民间传唱，或被采入各种戏曲、曲艺之中而被保留下来。

明清民歌，尤其是明代民歌，具有划时代的意义。正如明人卓珂月说：“我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几《吴歌》、《桂技儿》、《罗江怨》、《打枣竿》、《银纽丝》之类，为我明一绝耳①”。由此可见当时民歌的价值之高。明末沈德符《野获编》中载：“嘉隆间乃兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《干荷叶》、《粉红莲》、《桐城歌》、《银纽丝》之属。自两淮以至江南渐与词曲相

① 见陈宠绪：《寒夜录》，引卓珂月语。

远……后又有《打枣竿》、《桂技儿》二曲，其腔调约略相似，则不问南北，不问男女良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑。”这些都生动地记录了艺乐民歌、小曲流行于各地的盛况。

明代文人积极地参与民歌搜集和整理工作，成为一种风尚。如明代著名的文学家、戏曲家冯梦龙(1574—1646 年)编《桂枝儿》和《山歌》，明代的《驻云飞》、《玉谷调簧》、《盛世新声》、《词林摘艳》等；清代李调元辑解的《粤风》，华文彬的《借云馆小唱》，王廷绍的《霓裳续谱》，华广生的《白雪遗音》等，对于民歌的提倡和保存，无疑起到了一定的促进作用。冯梦龙的《桂枝儿》收录了 435 首作品，在现存于世的仅见的明清民歌专集。明清民歌的内容包括五个方面：

其一是反映社会黑暗的民歌。通过当时社会生活内容，揭露了尖锐的阶级矛盾。如明代的《豆棚闲话 · 边调曲儿》：“老天爷，你年纪大，耳又聋来眼又花。你看不见人，听不见话。杀人放火的享受荣华，吃素看经的活活饿杀。老天爷，你不会做天，你塌了吧！老天爷，你不会做天，你塌了罢！”一针见血地揭露了社会的昏暗和不平，“你塌了吧”正是人民愤怒的呼声，是对黑暗社会的诅咒，是对统治者的咒骂，形象生动，富于鼓动性。再如明代李开先的《一笑散》：“夺泥燕口，削铁竹头，刮金佛面细搜求，无中觅有。鹌鹑素里寻碗豆，鹭鸶腿上劈精肉。蚊子腹内刳脂油，亏老先生下手。”

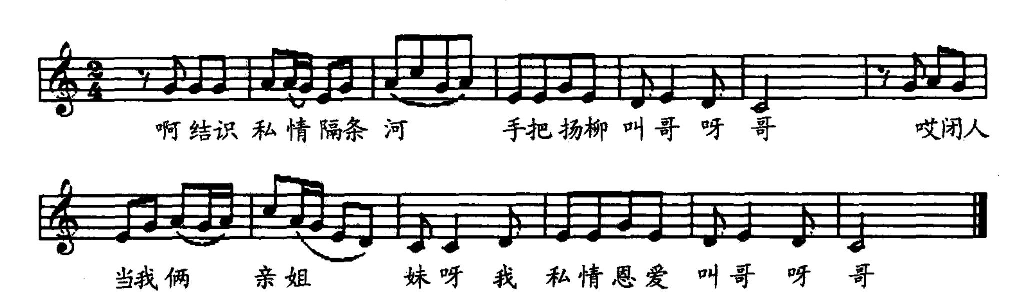
其二是描写农民起义的民歌。明清两代，农民与地主阶级的矛盾空前尖锐，出现了大量歌颂农民起义的作品。在残酷的阶级压迫下，人民只有起来反抗，而统治者又怕又恨，人民大众欢欣鼓舞，热烈歌颂。明末的农民起义是在李自成、张献忠领导下的一次群众性的武装革命运动，它以磅礴的气势席卷了整个中国，推翻了明王朝的统治。起义军纪律严明，并根据广大农民的迫切要求，提出了“均田免赋”、“平买平卖”等口号，每到一地开官仓补济贫民，因此受到了广大群众的热烈欢迎和支持。出现了著名的民歌《闯王来了不纳粮》：“吃他娘，穿他娘，开了大门迎闯王，闯王来了不纳粮。朝求州，暮求合，近来贫汉难存活。早早开门拜闯王，管叫大小都欢悦。想闯王，盼闯王，闯王来了三年不纳粮。”

其三是反映农民痛苦生活的民歌。这类民歌，在明清民歌中占有很大比重。由于当时封建社会趋于没落，土地高度集中，残酷的剥削、繁重的徭役，以及各种天灾人祸，迫使不少农民卖儿卖女，倾家荡产。如明代流行的《富春谣》就有一定的典型性：“富阳江之鱼，富阳江之茶，鱼肥卖我子，茶香破我家。采茶妇，捕鱼夫，官府拷掠无完肤。”这首歌曲集中地唱出了中国劳动人民在封建统治下的苦难生活。

其四是描写婚姻爱情的民歌。明清是封建社会趋向没落的时期，也是封建礼教对妇女束缚最厉害的时代，同时又是民主主义思想进一步发展的时期，因而反映在民歌中的反封建意识也比以前各时代更为强烈。如明代苏南地区流行的山歌中有许多所谓“结识私情”的歌曲，表现了妇女要求爱情和婚姻自由的愿望十分坚决：“结识私情勿要慌，捉着仔奸自去当。拼得到官双膝馒头脆仔从头说，咬钉嚼铁我偷郎。”在当时包办婚姻封建制度的统治下，婚姻自主、结婚自由、自找对象是无法实现的，这类民歌反映了她们的失望和反抗的情绪。如：

《结识私情隔条河》

无锡民歌



其五是反映工人受压迫的民歌。清代后期，随着资本主义性质工厂的开办，也出现了一些反映工人生活的民歌。如上海、无锡一带流行的《湖丝十怨命》就是描写纱厂女工的痛苦生活为内容的民歌。在东北矿区，《矿工苦》、《煤黑子苦》之类的工人歌曲很多。下例是抚顺地区用旧民歌曲调填词的《矿工苦》。

《矿工苦》

抚顺民歌



明清民歌以真挚地抒发人民的真情实感和现实生活为显著特色。由于文人私家收集整理刊行民歌小曲使得当时民歌得以广泛流传。由于收集民歌的主要是文人，所以所收集的主要是歌词，只是个别有曲谱。收集的民歌中情歌特别多，这与当时程朱理学和名教思想特别严重、人们迫切要求个性解放的进步思潮有关。

小曲是民歌的进一步发展。其名称一般是指明清时代南北曲以外的各种民间歌曲。小曲的"小"与结构规模的大小并无关系，是指它的曲调形式较为简单而已。小曲在民间的俗称很多，如俗曲、俚曲、市井小令、时调、清曲等。小曲的起源可以追溯到春秋时期《诗经》中的某些篇章，经汉时的"相和歌"，六朝时期的"子夜四时歌"等音乐形式的发展；再经隋、唐、宋、元的提炼和传替，终于迎来了"明清小曲时代"。此期除了传统的"山歌"、"采茶"、"五更调"等得到继承和发展外，又有与南北曲分道扬镳的新曲子的大量产生。这些曲子被称为"时调"，即时新曲调之义。明代作曲家卓珂月称小曲为"我明一绝"，可见当时的人们以新兴小曲为骄傲。明代以后小曲又有许多流变。到了清代，某些风行一时的小曲很快又被新兴的曲子所取代，或流传到别处改头换面继续风行，或从此销声匿迹。造成小曲流动和多变的原因是：明清两代小曲最为贴近民众，中国幅

员辽阔,地形地貌多样,人口众多,历史悠久。在历史的进程中,形成了各地区的地方方言、生活方式和风俗习惯,形成了具有鲜明地域色彩的音乐表现样式和不同的审美观念。岭南小曲的温婉清丽,太湖小曲的缠绵舒缓,陕北小调的高亢苍凉,蒙古小曲的激越奔放。小曲在明代主要是在“市井所唱”(见王骥德《曲律》)。到清代,小曲从内容到形式更加多样化,单曲的重叠、反复衬字叠句的增加、虚声帮腔的运用、变体的大量产生使用外,又出现了多曲联套和“带过曲”的形式。这种形式多使用引子、尾声,但在宫调的规定上不如散曲套数严格,一部分小曲联套逐渐出现角色分工、科白表演,渐趋叙事和塑造人物,呈现出明清小曲向说唱、戏曲过渡的倾向。到清代,除了承自上代的小曲以外,以“某调”为曲牌的民间小调亦渐次盛行,且多具地域性。如京津山东地区的《马头调》、西北地区的《西调》、东南一带的《吴歌》、南方两广地区的《粤讴》等,更有《湖广调》、《沥津调》、《南京调》、《扬州歌》等,明标地区的名称。少数民族地区的小调,如蒙古的《爬山调》、回族等民族的《花儿》,西南地区的苗歌、壮歌、侗歌等,丰富多彩。小曲的题材内容十分广泛。它反映了农民、市民、江湖艺人、僧侣、妓女、商人贩夫,甚至流氓、乞丐各阶层人们的社会生活,表现了各地风土人情、历史演义、故事传说,甚至自然常识、游艺娱乐都成为小曲的内容。最为多见、最具有价值的,当推那些表现永恒不朽的爱情主题的作品。这些小曲中反映出当时追求恋爱自由的社会心声。当然一部分也混杂有腐朽没落、色情下流的低级趣味的作品。明清小曲、时调是明清两代的流行歌曲,与前相比,明清小曲、时调显得更开放一些,更具生活内容,更贴近民间一些,因此也与普通人的情感靠得更近一些。《金瓶梅》一书记录了甚多的当时流行小曲,这部书诞生在明中晚期,使我们真实地看到了明代市民音乐中的小曲的流行情况和音乐一般形态。《金瓶梅》中的小曲恰是那个时代的流行音乐,也是那个时代靡靡之音。在这靡靡之音中,豪门贵族灯红酒绿,醉生梦死;而创造这些音乐的艺人,却还要强颜欢笑,供人蹂躏,饱含凄苦。小曲是民歌的进一步发展,是用乐器伴奏,加入过门,是在城市中更为流行的一种艺术化了的民歌。其艺术特点大体同今小调。小曲也作为曲牌使用,演唱时用弦乐器为主的伴奏。杨荫浏将明清小曲的艺术形式归纳为六种类型:一是一曲的变体,即由某些曲调产生出多种变体;二是一曲前后部,分开运用;三是一曲重叠运用,使同一乐曲在旋律和节奏上产生相应的变化;四是多曲联成一套;五是曲间加说白;六是曲间加帮腔。艺人们把许多小曲连成套来表现故事,使小曲发展为长篇叙事歌曲,乃至加入说白或帮腔后,形成一种新的说唱形式——牌子曲。牌子曲音乐发展的主要手法有:多曲连接,一曲迭用,前后略变,一曲中间插入其他曲牌,一曲的变体,曲中加说白或帮腔等。小曲的乐器伴奏也是多种多样的,难以一一归纳,但一般说来,南方多用琵琶、弦子、月琴、檀板等乐器,北方多用三弦、八角鼓、坠琴、四胡、轧筝等。北方的伴奏往往不是随腔演奏的,而是运用对位形式奏出“托腔”来丰富曲调的色彩,具有鲜明的对比手法,这在小曲的伴奏技法上无疑是一种创造性的发展。明清小曲的流行给说唱戏曲影响很大,如《南词》加说白,用于讲述故事,就成了“弹词”;而北方曲艺单弦“牌子曲”,则产生于《岔曲》头尾的联套小曲形式。蒲松龄的《聊斋俚曲》也是用小曲加白写成的说唱和戏曲。一些地方剧种(如越剧、沪剧、锡剧、甬剧等)都含有以小曲形式填写词的部分,有的民间戏曲还改动小曲内容,或原封不动地将其搬进自己的表演之中。

蒲松龄的《聊斋俚曲》主要运用了流传在山东淄川蒲家庄、蛾庄一带元明以后的小曲。如《耍孩儿》、《玉娥郎》、《劈破玉》、《叠断桥》、《黄莺儿》、《西江月》等,以及明末清初时兴的一些民歌和戏曲的曲牌,有《园梦好》、《皂罗袍》、《收江南》、《幸幸令》、《梆子腔》,还有一些船歌、山歌,如《棹歌》、《采茶儿》或少数民族乐曲,如《满调》。《聊斋俚曲》的题材大多是群众所关心的社会问题、家庭问题。其中的故事情节多是揭露官府的贪虐黑暗,鞭笞自私虚伪、爱财如命的丑恶腐败社会道

德。锋芒犀利,鞭辟入里,让人拍手称快。据蒲松龄墓碑文记载,他的14部俚曲作品中,最为杰出的则是他晚年根据宗教音乐《富贵神仙曲》改写而成的《磨难曲》,即《张鸿渐》的故事,也是流传最广的一部俚曲。这部俚曲故事情节生动曲折,充满了对人民的同情和对封建社会中贪官污吏的憎恨,更进一步地说明了蒲松龄晚年在思想上更接近人民群众,从而也更使他的俚曲和其他作品在人民群众中深深地扎下了根。作品的大意是:卢龙县遭灾荒,马知县勒索钱粮,打死了范秀才,引起公愤。百姓告到军门衙门,军门官府串通一起,绞死为首的二人后,又搜捕写状纸的张鸿渐。张闻信而逃,途中遇狐仙施舜华,并结为夫妻,后又杀死调戏妻子的恶少,再度遇难,为施舜华所救。最后父子双双登科,合家团圆。这部俚曲以曲折的故事情节,反映了人民的悲惨生活和苦难遭遇。蒲松龄的14部俚曲有:《墙头记》、《姑妇曲》、《翻魔殃》、《穷汉词》、《寒森曲》、《琴瑟乐》、《蓬莱宴》、《俊夜叉》、《丑俊巴》、《磨难曲》、《增补幸云曲》等。目前已搜集到十部。14部俚曲所用曲牌有53个,现收集到的有12个,如《耍孩儿》、《叠断桥》、《房四娘》、《呀呀油》、《玉娥郎》、《银纽丝》、《黄莺儿》、《憨头郎》、《哭皇天》、《西江月》、《跌落金钱》、《蓬莱宴》。蒲松龄精于音乐,这些俚曲曲牌的句法和曲式特点在选用时仍保留了原曲牌的结构和衬词衬句,较好地继承了前代遗音特色。《聊斋俚曲》的特点是:大型叙事性连缀的套曲曲体形式,其曲体变化不太复杂,曲调性歌唱较强,简单质朴。曲牌的运用没有严格的规定,或多或寡,用曲牌最多的一部俚曲约34～35个,最少的仅用一个曲牌《耍孩儿》贯串整个故事中。然而众多曲牌所表现的风格却各不相同,有古朴典雅的《玉娥郎》,有活泼明快优美感人的《呀呀油》、《房四娘》、《黄莺儿》,也有似说非唱质朴的《耍孩儿》,在《聊斋俚曲》中用得最多的曲牌要数《耍孩儿》。《聊斋俚曲》的音乐特点风格是,每句末的一个字可以任意拖腔,"盲艺人称其为七十二哼哼"①。一般每句末一字的终止音大都是调式主音。装饰音与滑音的运用,唱词与声调协同,再加富于淄川的方言土语,明白如话,妇幼皆懂,诙谐幽默,有着浓郁的乡土气息和强烈的艺术感染力。蒲松龄(1640—1715年)字留仙,别号柳泉居士,世称聊斋先生,山东淄川(今淄博)人,是我国17世纪著名的文学家。蒲松龄出身一个家道中落的"书香门第",19岁参加童子试,深得主考文学家兼琴家施愚山的赏识,自此以后一直屡试不第。他一生苦读经史,博览群书,到71岁才授例为贡生。他一生除到外县做过一年多幕宾外,大都是在家乡淄川私塾先生的馆舍中渡过。漫长岁月"终生不知肉味","十年贫病出无驴",长期的社会底层生活,使得他有机会接触人民群众,了解人民的疾苦,从民间吸取了丰富的创作营养。他一生写下了巨大规模的文言短篇小说集《聊斋志异》,一千余首古诗和律诗,四百多篇散文,五种杂著和三本剧本。在音乐方面,值得重视的是他的14种俚曲,以聊斋故事和其他素材为内容,运用民间音乐曲牌50多种,写成了群众喜闻乐见、有说有唱的通俗俚曲,在民间流传演唱三百余年至今不衰。

第四节 艺乐歌舞

与前相比,艺乐历程中的中国音乐经历了五大转型:一是音乐表演形式的转型。是由以乐伎为主体的歌、舞、乐三位一体的大型宫廷燕乐向普通艺人和寻常百姓为主体的小型市民音乐方向转型。二是音乐艺术表演场合(舞台)的下移。是由宫廷、营帐、寺院、朱门向更加广阔的街巷市井、农村乡俚下移。三是音乐表演内容的转换。是由比较单纯的歌舞音乐内容向综合表现内容

① 参见《中国音乐词典》,人民音乐出版社1984年版,第397页。

的戏曲化音乐方向转换。四是音乐审美功能的转型。是由附属于巫、礼、宴的"他律"和"他娱"为主的审美向音乐艺人主体意识觉醒的"自律"和"自娱"为主的审美方向转型。五是音乐艺术价值观念的转型。是由王侯贵胄、达官显卿专享的无价值可言的工具,向音乐艺术商品化方向转型。在这种转型的大背景下,艺乐历程的歌舞音乐无论是规模、结构、形式都在萎缩,而其中的情节特性却在迅速地增长,以故事情节为内在结合力的戏曲音乐悄然兴起了。这种音乐表演的情节因素(亦可称戏剧因素)上可追溯到远古乐舞,后经周代巫舞、汉代百戏、南北朝歌舞戏、唐代参军戏,直到宋代进入了以戏曲音乐为主体的新时期。

一、宋代的歌舞音乐

宋代的歌舞音乐继承了唐大曲在音乐结构和形式上的基本特点,但与唐代相比,大大缩小了表演规模,削减了表演时间,完整的大曲形式已很难见到。歌舞音乐在表演形式上分为摘遍、曲破、缠达和单曲四种类型。

(一)摘遍

宋代大曲只采用唐大曲的一部分,称之为"摘遍"。宋王灼《碧鸡漫志》(1149)(卷三)中说:"凡大曲有散序、靸、排遍、攧、正攧、入破、虚摧、实摧、歇拍、煞衮,始成一曲,此谓大遍。"沈括在《梦溪笔谈》中也说"所谓大遍者,有序、引、歌、䤖、催、哨催、攧、衮、破、行、中腔、踏歌之类,凡数十解,每解有数叠者,裁截用之,则谓之摘遍。今之大曲,皆是裁用,悉非大遍也。"这说明宋代的大曲比唐代大曲规模要小,其曲式也不完全一致。在演出时往往只演其中的某些部分,而完整的大曲表演宋时已无法看到。今天见到的宋代大曲,有宋代董颖填词的《薄媚·西子词》,它是由排遍第八,排遍第九、第十,入破第一、第二虚摧、第三衮遍、第四催拍、第五衮遍、第六歇拍、第七煞衮等十段组成。史浩的《采莲·寿乡词》只有八段。

(二)曲破

曲破本是大曲中的一种结构形式,北宋时将其摘出,独立使用。曲破与大曲的区别是明显的。《宋史·乐志》[卷124,载嘉祐二年(1057年)]载:"钧容直与教坊并奏,……虽间有损益,然其大曲、曲破并急慢诸曲,与教坊颇同矣。"又载太宗"前后亲制大小曲"中,"凡制大曲十八,……曲破二十九,……琵琶儿弹曲破十五。"到南宋时,曲破与大曲已逐渐混淆,甚至与缠达混同一起。

(三)缠达

"缠达"本是宋代说唱音乐"唱赚"中的一种曲式结构,它在宋代歌舞音乐的发展过程中被采用。据《都城纪胜》记载,所谓"缠达"是"引子后只有两腔,循环间用者为缠达"。后来这种"缠达"音乐结构形式被用于说唱、歌舞和戏曲之中。这种用缠达结构写成的歌舞音乐,早已消失,现在已无法考证。

(四)单曲

宋代歌舞音乐在歌唱和伴奏部分只用一个曲调反复唱奏,用于表现人物故事的表演形式称为单曲。

宋代歌舞音乐的表现内容多走出了宋前单一的歌舞内容,大多具有一定的故事情节。如董颖的《薄媚·西子词》表演的是西施灭吴的故事,曾布的《水调歌头》表演侠客冯燕的故事等。在南宋史浩(1106—1194年)《贸峰真隐大曲》一书中,载有《采莲舞》、《太清舞》、《柘枝舞》、《花舞》、《渔夫舞》等,除词、白外,各部均有关于表演的说明。在音乐结构上采用了曲牌连缀的结构形式,并以念白穿插其间。由此,宋代歌舞音乐已向歌舞剧方向迈进,戏剧特色随着时代的前进不断发

展,对中国戏曲的形成和发展产生了积极的促进作用。

二、明清歌舞

明清时期,随着城市经济的发展和资本主义萌芽的产生,市民的娱乐需求大大增加。由于戏曲音乐的发展,歌舞音乐由城市转向农村,伴随着劳动人民的各种生活,因而具备了浓厚的地方和乡土特色。在北方各地流行了秧歌音乐,在南方各地流行了采茶、花鼓和花灯音乐,在东北流行了二人转音乐,在内蒙、山西等地流行了二人台音乐等。在少数民族地区,歌舞音乐一仍旧贯。尽管各个民族发展不平衡,但由于与汉族交往的增多,其歌舞音乐也有不同程度的新发展。其中维族的木卡姆、藏族的囊玛和堆谢、瑶族的铜鼓舞、苗族的跳月和芦笙舞、高山族的做田尤其突出。

(一)花鼓与秧歌

花鼓和秧歌是同体异名的汉族流行很广的民间歌舞,是汉族最具有代表性的民间歌舞种类。此歌舞起源于明代安徽凤阳,主要流行于我国北方地区。它源于农业劳动,最早是农民在田间插秧时,打鼓演唱,所谓"击鼓互歌"(《帝乡纪略》)。清初乾隆年间,它仍称为秧歌。《霓裳续谱》记载:"凤阳鼓、凤阳锣,凤阳人儿唱秧歌"便明确指出凤阳花鼓就是秧歌。花鼓、秧歌各地名称不一,例如,陕北等地叫秧歌,河北的叫跑旱船,江南的叫采茶灯,西南地区叫花灯,安徽叫花鼓,湖南叫花鼓灯等。花鼓、秧歌的音乐大多是今称之为小调的民歌。常用的音乐为《凤阳歌》、《银纽丝》等民间小调。演出时载歌载舞,器乐伴奏因地各异,但多以击乐器和吹乐器为主。著名的安徽凤阳花鼓采用男女二人对舞,一人敲锣,一人击双条鼓,锣鼓对答,另有一人拉胡琴伴奏。演出时列成一队,在行进中载歌载舞,舞姿较为简单。花鼓和秧歌的歌词内容主要是反映农民生活,以描述讨荒中的卖艺求食生活为主。《陔余丛考》所载此歌的歌词为:"家住庐州并凤阳,凤阳是个好地方,自从出了个朱皇帝,十年倒有九年荒。"后来在传唱中歌词有所改动,其词曲如下:

《凤阳花鼓》

安徽民歌



花鼓、秧歌小调类的民歌音乐素材简单、质朴,旋律一般较为平稳,没有较大的跳动和复杂的节奏变化。据文献记载,早期凤阳花鼓"音节凄婉,令人神醉"(《扬州画舫录》),其内容多是"状家室流

离之苦”(《清稗类钞》)。清代初年周鲲所画“打花鼓”一图和刘景晨的题诗:“城东唱罢复西城,小鼓轻锣各自携,不重饥寒重离合,苦夫妻是好夫妻。”这些均生动地反映了花鼓艺人流离失所的生活。

花鼓在发展过程中,逐渐融进了故事情节。清代雍正、乾隆时期,花鼓在江南农村的流传过程中发展成歌舞戏,称为花鼓戏。如湖南花鼓戏、常德花鼓戏、皖南花鼓戏等,极受群众欢迎。其后进入城镇,发展更加完备。当时所编戏剧总集《缀白裘》一书的花部中已有《花鼓》一种,剧中有唱有白,旦、贴、付、净角色齐全,剧目以花鼓为题材。乾隆五十五年(1790 年)在“万寿庆典”中也有“花鼓献瑞”一种。演出时八人登台,四人敲锣,四人击鼓,并用笙、笛、琵琶、弦子、鼓板伴奏,场面较大。唱词都已改动,以合乾隆万寿之庆。后来,凤阳花鼓在流传过程中音乐有了新发展,增加了“鲜花调”等新的曲调,也有不少作品为了商品化的需要,加进了淫秽的唱词。清末以后,花鼓、秧歌流传全国,形式多样。花鼓戏、秧歌剧、打花鼓、秧歌舞、腰鼓、高跷等形式均有所发展。

(二)采茶

采茶是流行于我国南方各省的民间歌舞。各地名称不一:广西称唱采茶、采茶歌、壮采茶;江西称茶篮灯、灯歌;湖南、湖北称采茶。但内容和表演形式大体相同,通常由一男一女或一男二女表演,也有多于三人的集体表演。舞者身穿彩服,腰系彩带,男的手持钱尺(鞭)作为扁担、锄头、撑船竿等,女的手拿花扇,作为竹篮、雨伞或盛茶器具等,载歌载舞,气氛活跃。内容以表现茶农劳动生活居多,如桂南采茶就有迎宾恭贺、十二月采茶、开荒点、烧茶山、执茶、摘茶、炒茶、卖茶等表现内容。再如据福建采茶灯加工整理的《采茶扑蝶》,表现了茶女上山坡、过小桥、穿茶丛、摘茶、拣茶、筛茶等劳动过程,以及扑蝴蝶、追逐嬉戏的场面。采茶的曲调一般用《正采茶》、《倒采茶》、《十二月采茶》,也有用《剪剪花》、《五更调》、《水仙花》、《虞美人》等曲调。伴奏乐器有二胡、笛子、唢呐、锣、鼓、钹等。过门或过场音乐以色彩性较强的唢呐为主。

(三)木卡姆

木卡姆是维吾尔族历史悠久的大型民间歌舞音乐,其结构形式为套曲或大曲。木卡姆一词源出于阿拉伯语 Mukam。它的出现,早于 15 世纪,是许多著名艺人和无名歌手在艺乐历程中创作和积累的结果。1893 年,新疆和阗县(现为和田)学者毛拉·依斯木吐拉所写的《艺人简史》中记载:木卡姆在明代已十分流行,清初宫廷列为“回部乐”。按分布情况,有四种风格不同的木卡姆:南疆有喀什、和田、刀郎木卡姆;东疆有哈密、吐鲁番木卡姆;北疆有伊宁木卡姆;塔里木有多郎木卡姆等。各地的木卡姆在音乐风格、结构、曲名、乐曲的数量等方面都有一些差异,在情绪风格上,喀什木卡姆较细腻,伊宁木卡姆较明快,多郎木卡姆较粗犷质朴。木卡姆除少数音乐结构为六套外,一般都有十二套。以南疆十二木卡姆为例。每套音乐结构由三个部分组成:一为木卡姆,是感情丰富的散板序唱,节奏自由,乐句长短不一;二是“穷乃额玛”(意为大曲),由若干首叙咏性的歌曲和歌舞曲组成;三是“达斯坦”(意为叙事诗歌),由两三首叙事歌曲组成,歌曲间有完整的间奏曲,音乐抒情优美,曲调流畅;四是“麦百热普”(意为民间文娱活动),由三至六首不用间奏的歌舞组成,音乐结构简练,情绪欢快。

木卡姆音乐的旋法特点和乐律性质属于波斯—阿拉伯音体系。使用的音阶、调式、节奏、曲式结构丰富多样。律动复杂,运用了不常见的 5/8、7/8、9/8 节拍,独具特色。它使用的乐器以弹拨乐器和打击乐器为主,如萨它尔、弹拨尔、独它尔、热瓦甫、艾捷克、卡龙、手鼓等。演唱时多席地而坐,有独唱、对唱、齐唱等形式。木卡姆的歌词多为四行体,内容多是描写维族人民的爱情生活,语言朴素,情感真挚,特别受维族人喜爱。

(四)囊(朗)玛

囊玛是藏族古代宫廷的一种歌舞,产生于清代顺治、乾隆年间。当时五世达赖喇嘛手下的权臣第舍桑结甲错组织了一个"卡尔巴"(歌舞队),排练藏族民间歌舞节目,在囊玛康(即达赖喇嘛居室)内演出,因而得名囊玛。囊玛初期的演出形式主要是歌唱,伴奏乐器也只有藏语称"扎姆涅"的六弦琴。嘉庆年间,藏族贵族登者班爵从中原内地带去一些乐器之后,囊玛的伴奏才加进了扬琴、特琴、京胡、根卡、竹笛、串铃,形成发展为小乐队伴奏,大大丰富了囊玛的音乐。六世达赖喇嘛仓洋加错喜爱囊玛,又善弹六弦琴,他的情诗有一定的反封建意义,不少情诗配上曲调,成为囊玛的组成部分。囊玛逐步发展成为一种歌舞器乐结合的大型艺术形式。18世纪中叶,囊玛在汉族音乐的影响下有了较大的发展。在现存保留下来的囊玛音乐中,仍然可以听到一些汉族的音调。囊玛的音乐结构主要由中速的引子、慢板的歌曲和快板的舞蹈三部分组成。其曲式组合有引子加歌曲、引子加舞曲、引子加歌曲再加舞曲三种样式。歌曲音乐柔美抒情、典雅优美,演唱时伴以简单的舞蹈动作;舞曲部分热情活泼,舞蹈轻快舒展,表演者只舞不唱。歌舞两部分形成鲜明的对比。引子的曲调基本固定;舞蹈部分各曲大同小异,多为商调式,有些歌曲中采用了近关系转调。

(五)跳月

跳月是苗族的一种民间歌舞活动。据明代邝露《赤雅》记载:"其女善为汉音,操楚歌。"可见很早以来跳月就受到汉族音乐的影响。到清康熙年间(1662—1722年),居住在贵州一带的苗族人民每当初春就要进行"跳月"活动。清代田雯的《黔书》记载:"跳月"开始时,男的吹芦笙在前,女的振铃相应,并和着歌声做着各种舞蹈动作。苗族的芦笙,共六管,最长的管有四尺左右,最短的也有三尺上下,一般以三管为一排,分为两排插在木制的匏内,每根竹管在插进匏内的管端装有铜质簧片,吹奏起来一呼一吸,很有特色。

(六)白沙细乐

白沙细乐是云南丽江地区纳西族的一种以器乐演奏为主的歌舞音乐。据乾隆八年(1743年)《丽江府志略》记载:它并不是纳西族原来就有的,而是"元人遗音",所以它很可能是在元末明初时从内地传入的。相传其曲调有《叨叨令》、《一封书》、《寄生草》等。但是在长期的流传过程中,纳西族民间乐人不断对它有所丰富。它的曲式由《调音曲》、《一封书》、《雪山脚下三股水》、《美丽的白云》、《赤足舞曲》、《舞曲》、《南曲》、《北曲》、《荔枝花》、《云雀舞曲》、《哭皇天》十一曲调联成一个套曲。其中《调音曲》只是器乐演奏的引子,《美丽的白云》有歌无舞,《云雀舞曲》有舞无歌,《赤足舞曲》与《舞曲》则有歌有舞。其伴奏乐队有竹笛、伯伯、琵琶、二簧、小三弦、胡拨、胡琴(中音)、筝八种乐器。其中,伯伯即管;二簧即高音的胡琴,与京胡相似;胡拨即火不思。《白沙细乐》的音乐低沉悠扬,音色丰富,尤其是中音的胡琴与伯伯的声音,有一种草原的气息。

(七)做田

台湾高山族在庆丰收时的集会歌舞活动称为"做田"。古代文献中很早就有高山族人喜爱音乐和舞蹈、有集会歌舞习惯的记载。607年(隋大业三年),隋炀帝曾派人去流求(属台湾),曾带数千人回大陆。《隋书》记载:高山族人从事集体耕种和畜牧劳动,过着原始公社生活,并讲到他们音乐的特点是"一人唱,众皆和,音颇哀怨"。明代高山族共有十五个社,就是十五个部落。每社多的有千人,少的有五六百人。他们"聚族以居,无历日文字,有大事集而议之"。男女青年互相求爱时,吹奏"口弦"。这种口弦乐器"薄铁所制,啮而鼓之,铮铮有声"。宴会时人们围坐在一

起,饮酒、唱歌、跳舞,所谓“口乌乌若歌曲焉”①。

清代高山族人仍然保持着集体歌舞的传统。1736 年(乾隆元年),黄叔璥走遍台湾省高山族各部落,细心调查,记载了他们的歌舞习俗和常用乐器,还用汉字语音记录了当时高山族民歌 34 首,内容有颂祖歌、祭祀歌、会饮歌、度年歌、捕鹿歌,种稻歌、种姜(姜)歌、情歌、贺新婚歌等,广泛而具体地反映了这一时期高山族人的社会生活和文化面貌。黄叔璥在其所著的《台海使槎录》一书中记载,高山族人在收获时,举行全社集会,欢饮歌舞,愉快地庆祝丰收的“做田”活动是载歌载舞的。大家携手围成圆圈,一进一退,即“携手环跳,进退低昂,惟意所适”。还有一种集会是“岁时宴会”,可能是每年一次的大型集会活动,也要饮酒欢乐,人们或穿短衣或裸露胸背,尽情跳跃,所唱歌曲都是即兴创作,一人领唱,众人帮腔,所谓“一人歌,众拍手而和”。这些歌舞活动朴素地反映了高山族人热爱劳动、喜庆丰收的乐观精神。高山族人所用的乐器有口弦、竹笛、鼻笛、弓琴等。口弦在各个部落中都很盛行。它用一个长约十厘米,宽二三厘米的竹框,中央开一小孔,镶有竹制或铜制簧片,吹奏发声。弓琴也是竹制,弦用月桃草纤维制成,后改为金属弦。演奏时用牙齿咬住琴的上半部,左手握住琴身下半部,拇指压弯和板平琴身以改变音高,右手食指和拇指亦可拨弄琴弦发声。此外,在日月潭附近的部族还善于演奏杵乐。妇女们在石臼旁,执长杵捣米,长杵一上一下撞击石臼发声成为妇女们歌唱的节拍。这些歌舞形式一直流传至今。

(八)其他兄弟民族的歌舞音乐

我国是一个由多民族组成的国家,各兄弟民族的歌舞艺术极其丰富多彩。明、清时期,汉族和各少数民族彼此间的联系日益加强。尤其是清代,统治阶级本身就是少数民族,使得这一时期各兄弟民族之间联系的纽带进一步加强,同时也促进了各民族的歌舞音乐的交流,因此出现了多样化发展的趋向。据杨荫浏统计,此期有不少少数民族叙事歌曲。如达斡尔族的《舞春》(一种吟诵式的叙事歌曲),维吾尔族大型歌舞套曲中的《达斯坦》,锡伯族的《古歌》,彝族的史诗性民歌《梅葛》(或称“先基”),苗族的《古歌》(苗语称“齐达希外”意为开天辟地),藏族的《格萨尔王传》,傣族的《召树屯》等。歌舞除上述影响较大的木卡姆、囊玛、跳月、做田外,还有朝鲜族的《农乐舞》、《杂舞》、《拍手舞》、《剑舞》、《刀舞》等四十多种,鄂尔多斯蒙古族的《筷子舞》、《盅碗舞》、《手绢舞》等单人舞;达斡尔族的《打猎》、《采野菜》、《摇篮曲》、《美丽》等双人舞;鄂温克族的《爱达哈喜楞》等狩猎舞;四川藏族的《锅庄舞》、《弦子舞》、《热巴舞》、《踢踏舞》等;四川羌族的《锅庄舞》、《皮鼓舞》等;贵州布依族的《织布舞》、《转场舞》、《打粑舞》等;广西壮族的《扁担舞》、《捞虾舞》、《舂米舞》、《铜鼓舞》等;云南怒族的《秋收舞》、《割麦舞》、《婚礼舞》、《脚跟舞》等;云南傣族的《孔雀舞》、《鱼舞》、《蝶舞》、《象舞》等,云南彝族的《跳月》、《烟盒舞》、《花鼓舞》;湘、鄂土家族的《摆手舞》;瑶族的《长鼓舞》、《伞舞》;苗、侗族都有的《芦笙舞》等歌舞。

第五节 艺乐戏曲

南戏与杂剧是中国戏曲成熟期的重要戏剧品种,是宋、元时期两大戏曲体系。

一、南戏

(一)宋代南戏

南戏是北宋宣和年间(1119—1125 年)在浙东永嘉(今温州)一带的民歌、小曲、歌谣音乐的

① 〔明〕张燮:《东西洋考》。

基础发展起来的戏曲品种。初称"永嘉杂剧"、"温州杂剧",后来吸收了唐大曲、部分古曲、宋词乐、唱赚、诸宫调以及杂剧等多种艺术形式的音乐因素,逐渐趋于成熟,形成了含有多种成分的戏曲声腔戏曲品种。在南戏曲调中,民歌音调比例很大,因而南戏的演唱手法和音乐结构具有鲜明的民歌特色。到南宋时风行于苏杭一带。由于流行于南方,且以唱南曲为主,后人为区别于北方杂剧而称之为"南戏",当地民间称"戏文"。南戏是歌舞、念白与插科打诨等相结合的戏曲形式,早期影响较大的作品有《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》、《王焕》、《乐昌分镜》等。南戏形成于民间,其作者多是不知名的艺人和在书会里的下层知识分子,因而其剧本刊印少而流失多。现有238本,其中全本者仅有《张协状元》、《赵氏孤儿报冤记》、《苏武牧羊记》、《胭脂记》等17本。《张协状元》是我国现存最早的一部戏曲剧本。南戏由唱词、念白和动作组成,剧情容量很大,结构不受限制,如《张协状元》就多达53出。南戏的内容更多地反映了处于社会下层的人民群众的生活境遇和思想感情,剧本多取材于现实生活、民间传说、说唱时话和历史故事,并改编移植了一些北曲杂剧。南戏较广泛地反映了封建社会各个阶级、阶层人物的生活和命运,尤其是反映妇女生活的内容占绝大多数。南戏与杂剧有很大的不同,杂剧多是一本四折,而南戏剧本结构则根据剧情可长可短,宫调上运用也比较自由,具有较大的灵活性。南戏广泛吸收了各种演唱艺术的成果,打破了杂剧一人主唱的局限,剧中的角色可根据剧情的需要来自由安排演唱。南戏采用了角色分唱的办法,演唱形式自由灵活,有独唱、对唱、接唱、齐唱(几个角色齐唱、全体角色齐唱)、轮唱、后台合唱等形式。不仅生动活泼地渲染了剧情气氛,也充分地发挥了戏曲的音乐功能,从而使歌唱成为抒发剧中人物思想感情、刻画人物内心活动的主要表现手段。南戏风格细腻委婉,在曲调上一般采用五声音阶,旋律起伏不大,多用级进与小跳结合的旋律型,节奏舒缓,音调婉转,演唱以板点拍,伴奏以笛为主。南戏的音乐虽属于曲牌联套体,但并无严格的限制,曲牌的组合比较自由,但有些剧目也形成了一种固定的连缀习惯。如《黄莺儿》后接《簇御林》,《画眉序》后接《滴溜子》等。南戏唱词的字数与平仄声调比较自由,并将歌舞戏表演与滑稽戏表演融为一体,形成了以唱为主,唱、念、做、舞并用的戏曲体制,并确立了以生、旦为主的角色分工体制。南戏的兴起与盛行,标志着中国戏剧集歌、舞、剧于一体的戏曲形式已定型。它为我国戏曲充分发挥音乐演唱功能提供了宝贵的经验,同时对戏曲音乐表演体制的完善作出了积极的贡献。如图4-2所示是南宋周密《武林旧事》中的绢画南宋杂剧人物。



图4-2 周密《武林旧事》

(二)元代传奇

元初,南戏和南人一样,虽受到统治阶级的歧视,但在龙楼景、柯丹丘、肖德祥等优秀演员与

剧作家的努力下,南戏不但没有衰弱,反而兴盛起来。元初的优秀剧目有《宦门子弟错立身》、《牧羊记》、《东窗记》等。这时的南戏改称为"传奇",继续在民间歌舞小剧的基础上,吸收其他表演艺术的长处而日趋成熟。元代后期,"传奇"逐渐取代了日趋衰落的北杂剧,成为清初之前的风靡南北的戏曲剧种。明代经济由于资本主义生产关系的萌生发展较快,商品生产更加扩大,大中城市日益繁华,促进了文化艺术的发展。小说的大量产生,为戏曲创作提供了丰富的题材。在南曲不断繁衍的进程中,以南九宫为主体的演唱体系的形成,众多声腔争胜局面的出现,促进了传奇表演的活跃与创作的繁荣。一时间名家名作辈出,著名作家有200余人,作品多达700余种。汤显祖及其《牡丹亭》就是传奇的杰出代表。传奇的剧本均为鸿篇巨制,一部戏一般为四五十出,多则有百余出,善于表现广阔的社会生活,塑造众多的人物形象,反映深刻的思想内容。由于传奇的音乐成分与南戏一脉相承,主要是温州等东南沿海一带的村坊小曲和里巷歌谣,所以具有较大的随意性和灵活性。传奇不断吸收宋元杂剧的曲调以及其他少数民族的曲调,在保持原有的基本特点的基础上形成了独具特色的声腔系统。但其音阶、旋律、节奏、板式、伴奏、宫调等特点仍与南戏相同,以清唱为主的演唱形式更加多样化,表演更富于戏剧性效果。元代中期,随着南北戏曲音乐的交流,传奇音乐在发展过程中形成了一种新的套数结构形式,即北曲与南曲更替使用,在同宫系统中,南北曲牌连缀共同形成南北合套,使传奇音乐兼具北曲刚劲和南曲柔美之长。如《小孙屠戏文》中有一套曲就是兼用南北曲牌,即北曲的《新水令》、《折桂令》、《水仙令》、《雁儿落》、《得胜令》之后均加南曲《风人松》。南北合套形式的运用,开创了戏曲音乐中运用对比统一的原则构建的不同声腔相互融合的局面,对其后的南北曲的合流具有重大意义。对于我国戏曲音乐的发展具有积极的影响。传奇作品很多,元末明初时有《荆》、《刘》、《拜》、《杀》"四大传奇"。《荆》为《荆钗记》、《刘》为《刘知远》(一名《白免记》)、《拜》为《拜月亭》、《杀》为《杀狗记》(一名《杀狗劝夫》)。《琵琶记》的影响也很大,有人将它与《荆》、《刘》、《拜》、《杀》并称为"五大传奇"。流传至今,有乐谱的作品有180多出,另曲500多首。这些传奇作品的音乐部分记录在《九宫大成南北词宫谱》中。

(三)汤显祖与四梦

汤显祖(1550—1616年)是我国明代著名的戏曲家和文学家,江西临川人,少年时习古诗文,常与同里儒生好友结社唱和,14岁进学,21岁中举,30岁中进士,官至太常寺博士,南京礼部祭司主事。因上奏《论辅臣科臣疏》被贬至雷州半岛,49岁弃官回乡。汤显祖一生写诗2000多首,辞赋文章600多篇。他作有《玉茗堂集》等,其中如《宜黄县戏神清源师庙记》等,是研究明代戏曲声腔的重要资料。他所作的传奇中,以《临川四梦》名闻天下,"四梦"是指《紫钗记》、《牡丹亭》(亦称《还魂记》)、《南轲记》、《邯郸记》。其中成就最高、影响最大的是《牡丹亭》。

汤显祖未中进士之前,先写了《紫箫记》;中进士当官之后,在万历十五年(1587年),将《紫箫记》改写为《紫钗记》。这是根据唐蒋防的《霍小玉传》而改写成的剧本。内容是写李益与霍小玉相爱,中间因卢太尉的威胁利诱而负心,后因侠士黄衫客的干预而复归于好。剧中人卢太尉居心叵测,攀引新科状元李益为其党羽,手段十分卑鄙。汤显祖借此来讽刺当时政治集团的结党营私。此剧曾受到当时官僚们的禁抑①。《牡丹亭》是王实甫《西厢记》之后戏曲史上又一部里程碑式的作品。《牡丹亭》刊于万历二十六年(1598年),内容描写的是宦门闺女杜丽娘梦中爱上了书

① 《汤显祖集·玉合记题词》说:"视予所为《霍小玉传》并其沉丽之思,减其秾长之累。且余曲中乃有讥托,为部长吏抑止之行。"

生柳梦梅的爱情故事，杜丽娘因情病死，死了又重生，终于团圆。剧本塑造了女主人公追求个性解放、争取爱情自由的鲜明形象，揭露了封建礼教的虚伪与腐朽。突破了前人一般传奇写法的狭隘框框，情节多出于新构。这种创新手法，为有些论曲者所不能了解，而产生猜测[①]。《牡丹亭》问世以来，历唱不衰，它的文词精当，用意深远，音乐上不受格律的束缚，大胆革新，曲调烘托文彩，突出词意，恰如汤显祖所说："予意所在，不妨拗折天下人嗓子。"[②]《南柯记》作于万历二十八年（1600 年），取材于唐李公佐《南柯太守传》，内容描写淳于棼梦槐树上蚂蚁国王——槐安国王招为驸马，配以瑶芳公主，任南柯郡太守二十年，又回朝拜相；后公主死，国王把他遣送回家，他从梦中醒来。作者塑造了淳于棼这个形象，以批判明代官僚争权夺利、贪污腐化的卑劣行为。《邯郸记》作于万历二十九年（1601 年），取材于唐代李泌的《枕中记》，内容描写卢生贿赂朝贵，得中状元，当官之后，受同僚倾轧，谪放边区，后被赦回朝，拜为首相，梦中老年病死，正是梦醒之时。作者所塑造卢生的形象，正是明代官僚之缩影，批判他们卖官鬻爵、结党营私、阿谀逢迎、穷奢极欲的丑恶行为。

汤显祖的《临川四梦》是现存乐谱最多的戏曲古本，这四个剧本均可依古谱演唱。在他的《寄生脚张罗二恨吴迎旦口号》二首诗的前面有小序云："迎病装唱《紫钗》，客有掩泪者。近绝不来，恨之。"[③]。可见，《紫钗记》在当时演出时是很能感动观众的。对于《牡丹亭》的演出，汤显祖在《与宜伶罗章二》的书信中谈到《牡丹亭》时说："往人家搬演，俱宜守分，莫因人家爱我的戏，便过来求他酒食钱物。"可见，当时《牡丹亭》在当时是经常演出并普受欢迎的戏曲。

二、杂剧

杂剧源于唐、成于宋、盛于元。即杂剧起源于唐代，到北宋后期发展很快，在表演艺术中确立了首要地位。正如《都城纪胜》所说："散乐传学教坊十三部，唯以杂剧为正色。"杂剧正式以"正色"的地位超过了此之前属于首位的歌舞音乐。杂剧兴盛于元代，亦称"元曲"。元杂剧除继承了宋杂剧和金院本（金代杂剧）之外，还融合了唐宋大曲、转踏等歌舞音乐的因素，广泛吸收当时北方流行的鼓子词、诸宫调、唱赚，以及唐宋词调歌曲和汉族民歌及契丹、女真、回族等少数民族民歌的艺术营养，逐渐兴盛起来。杂剧是由杂耍逐渐形成的有动作、有歌唱、有化妆、有故事情节的舞台表演形式。兴盛的元杂剧形成了音乐形式活泼、曲词生动、刚劲豪健的风格。元杂剧的出现，标志着中国戏曲进入了成熟阶段，显现了中国戏曲艺术的第一个高峰。

（一）宋杂剧

宋杂剧的初期阶段称"北宋杂剧"，一般分为艳段与正杂剧两部分。艳段是正杂剧上演前所表示的一段生活熟事，如《打虎艳》、《蝗虫艳》等。正杂剧是正戏，表演有完整的情节故事。南宋杂剧则由艳段、正杂剧、杂扮（一种独立的滑稽性的表演）三部分组成。在开演之前还出现了由乐器演奏的开场曲，叫做"曲破"。演完后又有一段终曲，叫做"断送"。宋杂剧剧目据周密《武林旧事》说："宋官本杂剧段数"列举剧目有 280 多个，但目前尚未见到留传下来的剧本。如《莺莺六么》、《郑生遇龙女薄眉大曲》所用音乐是《六么大曲》的音乐。宋杂剧的角色有"末泥"、"装旦"、"副净"、"副末"、"装孤"等五种，说明我国戏曲的行当表演体系在宋杂剧中已经形成。宋杂剧的

---

① 〔明〕徐树丕《识小录》："往岁闻之文中翰启微云：若士素恨太仓相公。杜丽娘之死而更生，以况昙阳子，而平章则暗影相公也。"按：昙阳子神话见明王赞的《近事从残》。

② 〔明〕汤显祖：《答孙俟居》。载《汤显祖集》（卷四十六），上海人民出版社 1973 年版，第 1299 页。

③ 《汤显祖集》，上海人民出版社 1973 年版，第 740 页。

音乐较为简捷,常采用大曲和民间曲调与说白相间,通贯全剧。《东京梦华录》云:"构肆乐人,自过七夕,便般《目连救母》杂剧,直至十五日止,观者增倍。"记载了宋杂剧的演出盛况。

(二)金代院本

金代杂剧称为院本。金院本的结构、音乐、表演等戏剧形式与宋杂剧基本相同。南宋时期在南方仍称杂剧,在北方则称院本。金院本中以各种曲调演唱情节比较复杂的故事的大院本,它对元杂剧产生了直接的影响。由于元杂剧以唱为主,原院本中的末、旦则发展成为元杂剧的主角,而以滑稽表演为主的副净和副末则退居次要地位。如图 4-3 所示是山西马村金代段氏墓中的院本和乐队的雕砖。

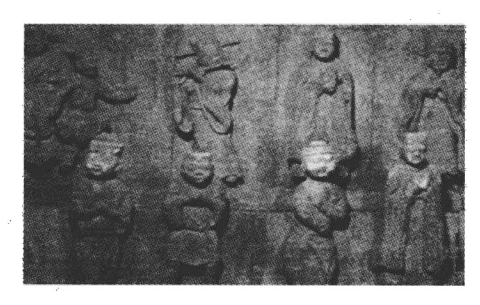


图 4-3　金院本雕砖

(三)元杂剧

元杂剧采用北曲[①]演唱,它所创造的北曲声腔系统,在我国戏曲声乐史上独树一帜,对中国体系化的戏曲音乐的形成与发展,对传统声乐的提高均产生了深远的影响。元杂剧吸收了传统音乐丰富的曲调、多样化的音乐结构形式和各种音乐演唱方式,经过融合提炼和改造发展,形成结构统一、组织严谨的曲牌联套结构的戏曲唱腔体制。与以往的音乐形式相比,元杂剧的宫调变化比较集中,以保持音乐作品前后逻辑上的统一,它利用不同的调性调式色彩构成音乐戏剧化的特点,反映出元杂剧音乐结构的逻辑性和技术手法的成熟性。元杂剧音乐由七声音阶构成,旋律常用四度以上的大跳进行,节奏较紧促,具有雄健刚劲的音乐风格。其伴奏乐器有琵琶、三弦、月琴、笛、笙、拍板、锣、鼓等。因琵琶占主要地位,有时也称"弦索调"。元杂剧使杂剧的演出形式趋于完善和成熟,形成一套比较严格的表演体制。其结构一般是一本四折(折相当于幕或场),有时为了剧情的需要,可增加一个楔子。其内容四折不能容纳时,可分成两本或三本连续表演。元杂剧在音乐表演上有两个方面的特点。第一个特点是表演时,整个剧由一人主唱,即通常一本戏的四个套曲由一个角色来完成演唱(正末或正旦),其他角色只作宾白(念白)与科(表情动作),为戏曲的专业分工确立了基础。在曲、宾白和科的结构中,曲是歌唱部分,在整个杂剧表演形式中占据最突出的位置。因此在唱本上常写着"末本"或"旦本"[②],形成了以演唱为主进行的剧本分类。这种表演方式有利于充分运用歌唱手段刻画人物复杂的思想感情和丰富的内心世界,对刻画主要人物的性格,使唱腔趋于性格化、戏剧化有着重要的作用。同时也有助于充分发挥音乐的抒情和叙事特征。元杂剧一人主唱的体制,开创了中国戏曲以大段唱腔刻画人物性格这一艺术手法的先河,并成为了中国戏曲的优良传统。在元杂剧中,宾白占有相当大的比重。宾白是戏曲表演

① 北曲是当时中国北方戏曲和散曲所用的各种曲调的统称。

② 由女主角演唱的剧本称旦本,由男主角演唱的剧本称末本。

的语言部分，用以表现人物性格和揭示戏剧冲突。元杂剧的说白有定场白、冲场白和背白等多种形式。科是泛科或科范的简称，是元杂剧中的做工部分。元杂剧的身段动作包括做工、舞蹈和武功，表演中还运用写意性和虚拟性的手法，表现戏剧时空环境和气氛。许多经常反复运用的表演动作渐渐定型化、规范化，形成了一定的表演程序。元杂剧将唱、念、做、打组合成一个有机的表演体系，为后世戏曲中唱工戏、做工戏和武打戏的专门化发展确立了基础。元杂剧形成角色分工体制，由不同角色扮演不同性别、年龄身份、职业和性格的人物。元杂剧的角色行当分末、旦、净三大类。男主角称正末①，女主角称正旦②，正末与正旦居主导地位。从宋杂剧以滑稽角色为主，到元杂剧以正剧角色为主，是中国戏曲的进步，为后世戏曲行当的健全发展奠定了基础。第二个特点是杂剧音乐有一折一宫的严格规定，在同宫之内若干曲牌连接而成。一折一宫统一和协调了曲调的色彩。一本四折，一折多牌，这样使杂剧具备了调性和调式等方面的各种不同变化。这种宫调的使用，到后来逐渐形成了一种固定的连缀方式，如表 4-1 所示。

表 4-1　杂剧宫调使用的固定连缀方式

<table>
<tr><th>折</th><th>宫调</th><th>曲牌</th><th>曲牌数量</th></tr>
<tr><td>第一折</td><td>仙吕宫</td><td>曲绛唇、八声凉州、混江龙、油葫芦、天下乐、哪吒令、鹊踏枝、寄生草 || :金盏儿、后庭花、醉中天: || 赚煞</td><td>7～17 个</td></tr>
<tr><td rowspan="2">第二折</td><td>南吕宫</td><td>一支花、梁州第七、牧羊关、骂玉郎、感皇恩、采茶歌、黄钟煞尾(有时在采茶歌后用三煞、二煞、煞尾)</td><td>7～15 个</td></tr>
<tr><td>正　宫</td><td>端正好:滚绣球、倘秀才:心 煞(煞有六至一,数量不等)</td><td>7～23 个</td></tr>
<tr><td>第三折</td><td>中 宫</td><td>粉蝶儿、醉春风、上小楼、么篇、十二月、尧民歌、快活三、朝天子、尾</td><td>7～26 个</td></tr>
<tr><td>第四折</td><td>双 调</td><td>新水令、驻马厅、沉醉东风、步步娇、雁儿落带得胜令、沽美酒带太平令、侧转儿带竹枝歌、甜水令带折桂令、川拨掉、七兄弟、梅花酒、收江南、尾</td><td>7～20 个</td></tr>
</table>

（四）杂剧的高峰

元杂剧是我国戏曲的第一个高峰。其标志来自以下四个方面：

一是元杂剧吸收了前代戏曲、歌舞和词曲、说唱艺术的成功经验，以及舞台艺术的优秀成果等多方面的艺术成就。形成了一整套包括全剧音乐结构、人物唱腔设计、曲牌体制的基本原则、曲式结构等完整的戏曲音乐体系。

二是元杂剧创作了一大批为其时和其后广大群众所欢迎的剧目，形成了戏剧文学的高峰，大约有 600 多个剧本，这是前所未有的繁荣。其中有中国悲剧之首的关汉卿的《窦娥冤》、美丽的爱情故事王实甫的《西厢记》，还有马致远的《汉宫秋》、郑德辉的《倩女离魂》、纪君祥的《赵氏孤儿》等。这些剧本都以其生动的形象、非凡的篇章而享誉中外，达到了宋杂剧、金院本、南戏未能到达的境界。

三是元统治者灭南宋后，为了保证自己的主宰地位，将中国人分为四等，并按当时的社会职业将人分为 10 个等级。深受统治者限制和歧视的知识分子社会地位极为低下，他们长期与人民休戚与共，与人民的思想感情息息相通。许多生活潦倒的作家混迹勾栏，十分熟悉戏剧艺术，他们积极投身元杂剧的创作，借以揭露社会的黑暗，表达内心的不平，从而使元杂剧充满了强烈的

① 正末概括了后世的生、净、小生、武生。

② 正旦概括了后世的青衣、闺门旦、花旦、老旦。

现实主义思想光辉,产生了大批不朽的名作和 200 多位杰出的剧作家。中国戏曲史上首次出现了剧作家群,其中知名度较高的就有 90 多名。

四是已具备了较完整的戏曲表演艺术体制。开始注意到不同角色的音乐特点:末、旦、净、杂角色分工明细,依角色和剧情进行化妆的脸谱定型,角色服装的固定化,以及道具、布景和海报的进步和规范等,形成了完整的戏曲表演体制。演出时常辅以各种效果,并对表演情态作一些细致的规定,已具有丰富戏剧的表现力,对其后戏曲发展产生了深远的影响。如图 4-4 所示是山西洪洞县明应王殿上的元杂剧壁画。



图 4-4　元杂剧壁画

(五)元曲六大家

"元曲六大家"是由被誉为"元曲四大家"的关汉卿、马致远、郑祖光、白朴加上王实甫和乔吉甫之后的称谓。这些顶尖的元曲剧作家贴近下层民众,熟悉社会生活的各个侧面,他们以各种各样的题材刻画人物形象、揭露社会矛盾。他们善于把握戏剧的规律,具有较高的创作技巧。

关汉卿(约 1265—约 1307 年)是元杂剧的伟大奠基人和最杰出的杂剧作家,大都人,号已斋叟,元戏的"班头"。他是我国古代戏曲史上最早出现的伟大剧作家。他一生致力于杂剧的写作,共创作了 60 多部剧本,可惜保存下来的只有《窦娥冤》、《救风尘》、《望江亭》、《单刀会》等 18 部。他写的悲剧感天动地,喜剧痛快淋漓,正剧气势浩然。关汉卿一生中,除杂剧脚本外,他还创作了 10 余套散曲和 50 多首小令。关汉卿的戏曲作品,不仅推动了杂剧艺术的成熟,而且为中国戏曲的发展奠定了基础。《窦娥冤》是世界戏剧史上一部感人至深的杰出的大悲剧,也是关汉卿现存 18 部剧本中最具艺术魅力的代表作。《窦娥冤》剧本真实地描绘了当时残酷的社会生活,通过一个蒙冤而死的普通妇女的满腔怨恨使自然天气发生巨大变化的情节,有力地抨击了封建社会的黑暗和腐败的政治,异常强烈地表现了长期遭受压迫的人民群众的反抗情绪,塑造了一个敢于反抗至死不屈的善良正直的窦娥这一个平民妇女形象。由于人间悲情感天动地,以至于气候突变,六月大热天下大雪,所以该剧又称为《六月雪》,后被世人称为中国悲剧之首。

王实甫,元代著名戏曲家,大都人,名信德,生卒年不详。所作杂剧今知者 14 部,最著名者《西厢记》,是一部优秀的抒情诗剧,是现存诸部杂剧的代表作之一。全剧 5 本 21 折,文词优美生动,人物形象鲜明丰满,唱词说白清新秀美。该剧在我国戏剧史和戏曲文学上具有深远影响和重要地位。元末明初戏剧家贾仲明为王实甫写的挽词中说:"新杂剧,旧传奇,《西厢记》天下夺魁。"《西厢记》的基本情节是以《董西厢》为蓝本创作而成的,反映了强烈的反礼教精神和对自由爱情的崇尚。《西厢记》之后被改编为多种艺术表演形式,成为中国古代戏曲不可多得的精品。

马致远,元代著名戏曲家,大都人,号东篱,生卒年不详。他所作杂剧今知者有 15 部,其中以

《汉宫秋》最为著名，他的《汉宫秋》是元杂剧中著名的四大悲剧之一。郑光祖的生卒年不详，元代著名戏曲家，平阳(今山西临汾)人，字德辉。所作杂剧今知者有18部，以《倩女离魂》最为著名。白朴生于1226年，卒于1312年以后，隩州(今山西河曲)人，字仁甫、太素，号兰谷先生。所作杂剧今知者有16部，《墙头马上》、《梧桐雨》是其代表作。乔吉甫一名乔吉，生年不详，卒于1345年，山西太原人，后居杭州，字梦符，号笙鹤翁、惺惺道人。所作杂剧今知者有8部，现存《两世姻缘》、《金钱记》、《扬州梦》三种。

三、四大声腔

元灭明兴，文化中心南移，戏曲活动中心也随之移向南方。明代南戏出现了多种声腔，主要有海盐腔、余姚腔、弋阳腔和昆山腔，史称四大声腔。最初，南戏声腔的两大派别是海盐腔与余姚腔。到明正德、嘉靖、隆庆(1506—1572年)年间，四大声腔才在不同地区盛行起来，出现了四大声腔争胜的局面。弋阳腔出于江西，流行于北京、南京、湖南、福建、广东、广西等地。余姚腔流行于浙江，海盐腔流行于江苏，昆山腔只限于苏州附近。在四腔争胜的局面中，弋阳腔以通俗朴素的乡土风味受到广大群众的欢迎，超过其他三种声腔。后来，弋阳腔又派生出乐平调和青阳腔。其后，昆山腔通过魏良辅的改良，大大兴盛起来，超过其他。多种声腔争胜的局面是形成我国戏曲多剧种现象的主要成因。

(一)海盐腔

海盐腔形成于元末浙江海盐，因地方得名。明成化年间(1465—1487年)已开始传播，其后扩展到浙江、江苏，乃至江西、北京。海盐腔的旋律源于元代流行于海盐的“南北歌调”，是元代南戏声腔与当地戏曲、民间音乐相结合的产物。海盐腔的音乐结构是曲牌联套体，生、旦、净、末、丑五行角色声腔齐备，演唱采用官话语言，演唱时以打击乐器鼓、板、锣等伴奏为主，很少运用管弦。其腔调清柔、婉折，词曲文雅，盛行于上层社会士大夫阶层。缙绅、富家宴请宾客时常常招海盐子弟演唱。《金瓶梅词话》中描写海盐腔的演唱：“……两个优儿，银筝象板，月面琵琶，席前弹唱。”应是海盐腔中用弹弦乐器伴奏非剧情表演的清唱形式。海盐腔兴盛时以江西海盐戏班尤其突出，演员多达千人。至明代万历年间之后，昆山腔兴起，海盐腔开始衰弱。有人认为，温州瓯剧所唱的昆腔，可能是海盐腔遗声。

(二)弋阳腔

弋阳腔是元代后期江西一带出现的一种戏曲声腔，简称“弋腔”，由于其帮腔是用假声翻高八度烘托帮衬，所以清代时便称为“高腔”。它是宋元南戏与弋阳地方语言、民间音乐相结合的产物。其音乐风格粗犷豪放，演唱自由灵活，在传承过程中可以自由吸收各地小调和方言土语。演唱形式是由一人演唱，众人帮腔为主“一唱众和”，伴奏只用打击乐器，“其节以鼓，其调喧”，有浓厚的乡土气息。结构为曲牌联套体，生、旦、净、末、丑五行角色声腔齐备，已构成一种被称为“高腔腔系”的声腔系统。由于它可自由地吸收各地小调和方言土语，所以繁衍出后来的许多新兴的声腔剧种。

(三)余姚腔

余姚腔因形成于元末明初的浙江余姚而得名。明嘉靖年间流传到江苏、安徽一带，成为当时遍及南北的主要声腔剧种。明成化年间，绍兴府余姚县已出现“有习为倡优者，名曰戏文子弟，虽良家子不耻为之”的风尚(陆容《菽园杂记》)。演唱时不备管弦，只用鼓板，词曲通俗易懂，因而广泛流传于民间。余姚腔在演唱中常运用“滚调”唱法(滚调演唱时，大多板急调促，字多腔少，以

"流水板"的板式出现),突破了曲牌联套体的结构形式。一般认为,浙江明末流行于绍兴的调腔(指新昌高腔和宁海平调)仍保留有余姚腔的遗响[①]。自明末起余姚腔开始衰落。

(四)昆山腔

昆山腔形成于元代末年,因流行于江苏昆山一带而得名。其音调来源于南戏与当地语调、民间音乐的结合,经元末至正年间(1341—1368 年)顾坚的改进而形成的一种新的声腔。明代魏良辅《南词引证》中载:"元有顾坚者,虽离昆山三十里,居千墩,精于南词,善作古赋……善发南曲之奥,故国初有昆山腔之称。"昆山腔的流行范围原先不如其他三种声腔,"惟昆山腔止行于吴中,流丽悠远,出乎三腔之上"(徐渭《南词叙录》)。这一时期的昆山腔仅仅是清唱。"清唱,俗语谓之'冷板凳',不比戏场籍锣鼓之势,全要闲雅整肃、清俊温润"(魏良辅《曲律》)。由于明代嘉清、隆庆年间(1522—1572 年),戏曲音乐家魏良辅等人在总结南北曲的基础上把昆山腔作了重大的改革,吸收了海盐、弋阳腔的音乐成分,把平直的唱腔改成"细腻水磨,一字数转,清柔婉折,圆润流畅"的水磨腔,并注意"声则平上去入婉协,字则头随尾功深熔琢,气无烟火,启国轻园,收音纯细"(沈宠绥《度曲须知》),成为一种轻圆舒缓、清柔婉转的新颖声腔。魏良辅采用了笛、管、笙、琵琶、洞箫、月琴和板鼓作为伴奏。此时昆山腔的传播愈加广泛,并突破清唱,用于戏曲舞台。

四、昆曲

明代南戏四大声腔之一的昆山腔或昆腔的不断发展,在魏良辅和同代人梁伯龙等进一步改革下,形成的明代最流行的剧种——昆曲。昆曲的第一个剧本就是梁伯龙写的《浣纱记》。它对昆曲的传播起到了很大的推动作用。到了万历(1573—1619 年)末年,昆曲已经发展到"四方歌曲必宗吴门"的地步,明代中叶到清代京剧兴起之前,南北方的戏剧界几乎成了昆曲的天下,已成为当时戏曲中影响最大的全国性声腔剧种,人们称之为"官腔",此期出现了大量的优秀作品。很多昆曲作家不仅是文学家,也是戏剧家和歌唱家,明中晚期,昆曲艺术进入了黄金时代。人们不断创作了一些新曲目,使昆曲的流行地区逐步扩大。

(一)曲牌的运用与固定

在昆曲中,按照不同戏剧情节来选择曲牌,选择宫调,根据需要而转调,每一幕可以转多次,每一调又可以有很多曲牌,使昆曲曲牌异常丰富。昆曲常用的曲牌有数百支,根据音乐性质可分为喜乐、哀乐、军乐、舞乐、神乐等;根据使用的乐器可分为丝竹曲牌、笛子曲牌、唢呐曲牌等。编剧者和演唱者根据各曲牌本身所具有的情趣特点自选使用,也可根据新内容的要求进行创作或把旧曲牌进行变化,发展成新曲牌,这些曲牌根据情趣特点在使用场面上逐渐趋于固定化。如皇帝出场多用《朝天子》,文官上场多用《工尺上》、《六么令》;元帅升帐、出兵、摆阵、班师多用《大开门》、《水龙吟》、《得胜令》、《醉太平》等;一般宴席、迎亲多用《小开门》、《万年欢》;法场、祭典多用《哭皇天》;换装、打扫、跳形多用《柳青娘》、《老八板》、《哪吒令》等。此时戏班如雨后春笋,彼此竞争。表演者的身段表情、说白念唱、戏装道具日益讲究,角色分工愈益细致,作品极为丰富。汤显祖(1550—1616 年)的《牡丹亭》"家传户诵,几令《西厢》减色";洪升(1645—1704 年)的《长生殿》情节曲折,引人入胜;孔尚任(1648—1718 年)的《桃花扇》结构庞大,寓意深刻。演出后均引起社会的轰动。其他如高濂的《玉簪记》,王玉峰的《焚香记》,无名氏的《鸣凤记》,黄图璐的《雷峰塔》,李开先的《宝剑记》,朱朝佐的《渔家乐》等,都是当时有很大影响的作品。

---

① 《中国大百科全书一戏曲曲艺卷》,中国大百科全书出版社 1983 年版,第 549 页。

（二）昆曲的音阶调式特点

昆曲在调式特点上可分两类：一类是属于五声音阶各调式。这类音乐具有柔和、甜美、哀怨的风格，称为“南曲”，多用于表现少女落难、书生要饭等内容，如《牡丹亭·游园》中的《皂罗袍》。另一类是属于七声音阶各调式，通常具有豪放、激昂的气质，一般称为“北曲”。在表现英雄人物时应用较多，如《单刀会》中的关羽过江时唱《新水令》。

（三）昆曲遗产

清乾隆末，昆曲在各种地方声腔的蓬勃兴起时逐步衰败。到道光年间（1821—1850 年），已经受人冷落；光绪时（1875—1908 年）更加一蹶不振，昆曲作为我国古老的戏曲艺术，在历史舞台上先后曾风行四个世纪，这样的盛况在中国音乐史上是极为少见的。《长生殿》和《桃花扇》被人们称做是明清昆曲的压卷之作。昆曲由盛而衰，为蓬勃兴起的新兴声腔所取代，但其影响是深远的，其中不少剧目、唱腔、曲牌被京剧、川剧、湘剧等吸收，一直保留到今天。2001 年 5 月 18 日，昆曲被联合国教科文组织宣布为第一批“人类口头非物质遗产代表作”项目。

五、乱弹与皮黄腔

（一）乱弹

乱弹又特指明末清初陕甘一带兴起的新型戏曲。其最早的声腔是梆子腔、秦腔或西安秦腔。它由陕西、甘肃民间流行的弦索调演变而来，因采用梆子击节，又名梆子腔或“恍恍子”。乱弹究竟形成于何时已不可详考，最早提到这一名称的是清康熙、雍正年间的刘献廷，他在《广阳杂记》中曾说：“秦优新声，有名乱弹者，其音甚散而哀。”在此以前，有清人陆次云《圆圆传》中记载，李自成攻克北京后，“即命群姬唱西调，操阮、筝、琥珀，己拍掌以和之。繁音激楚，热耳酸心”。这种“西调”可能是早期秦腔，音调高亢激越，节奏强烈急促，至乾隆年间流传已非常广泛。乱弹（梆子腔）是戏曲音乐板腔体的首创剧种，即创立了戏曲音乐中板式变化的结构方法。它不像昆、弋两腔那样以曲牌更迭的手法来变化曲调，而是通过板式的变化来完成曲调的变化。它以一个基本曲调为基础，作上下句反复咏唱，并在此基础上做不同节奏和速度的变化，形成不同的板类，如散板、慢板、快板、二流板、流水板、一板三眼、一板一眼等。乱弹（秦腔）的唱腔分欢音、苦音两类。前者善于表现喜悦、欢快的情绪；后者长于表现悲愤、凄凉的情调。乱弹的总体结构如传奇，其最大特点是全部唱词均由整齐的七字句组成，以上下句为一组，可以较自由地反复陈述，不受各种不同曲牌的限制。秦腔后来向东发展，与当地语言、民间曲调相结合，逐步演变为各地的梆子腔剧种，如山西梆子、河南梆子、河北梆子、山东梆子等，或者在同一地区内产生不同的流派，或者演变出新的声腔系统，形成梆子腔音乐繁衍多变的千姿百态。有的学者认为：“秦腔剧种发轫于宋元，成熟于明，兴盛于清，繁荣于今，是有迹可寻的。”

“乱弹”是清代中叶（康熙末叶到道光末年的 100 多年间）我国兴起的各类地方声腔戏曲的泛称。在这 100 多年期间，各种民间地方戏曲蓬勃兴起，众腔争胜，人们把这个时期称之为戏曲艺术“乱弹”时期。所谓“乱弹”，实际上是针对当时统治者奉为正统的昆曲而言的。昆曲尊为“雅部”，此外的各种地方戏曲贬称为“花部”。清代李斗《扬州画舫录》说：“两淮盐务例蓄‘花雅’两部以备大戏。雅部即昆山腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄调，统谓之乱弹。”花部因受广大人民的爱好而兴起。清代焦循在《花部农谭》中说：“花部者，其曲文俚质，共称为乱弹者也，乃余独好之。盖吴音（指昆曲）繁缛，其曲虽极谐于律，而听者使未覩（睹）本文，无不茫然不知所谓。”花部则“其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡”。剧词和音乐的通俗易解，

是花部诸腔深入人心、受群众欢迎的重要原因。昆曲所用的是“曲牌体”,而“乱弹”诸腔反其道而行之,在音乐上创造了板式变化为主的“板腔体”形式,这种曲式结构的变化,已成为新兴戏曲和古老戏曲的一个分水岭。“乱弹”诸腔和昆曲通过较长时间对立之后,终于取代了昆曲。嘉庆年间(1796—1820 年),北京有“南昆(苏州的昆曲)、北弋(河北的高腔)、东柳(山东的柳子戏)、西梆(山西、陕西的梆子腔)”之说,它们是“乱弹”时期声腔的代表剧种。到了嘉庆、道光(1796—1850 年)年间,又形成了以西皮、二簧为主体的皮簧声腔系统。这五大声腔中,以梆子、皮簧最为发达,成为“乱弹”诸腔的主要代表剧种。

(二)皮簧腔

皮簧腔是由西皮和二簧两种声腔组成,是清代以来对全国戏曲有着广泛影响的声腔体系。西皮起源于秦腔,清初经湖北襄阳传到武汉一带,与当地民间曲调结合演变而成。二簧产生于江西、安徽一带,是在弋阳腔的传统影响下逐渐形成的。清初时期,西皮是汉调的主要声腔,二簧为徽剧的主要声腔。清嘉庆、道光年间,西皮与二簧在汉口合流,在长期的流传演变中,皮簧腔形成一个完整的声腔系统。

皮簧腔的音乐特色表现在以下五个方面:

一是西皮调出于北方,其声高亢、刚劲,旋律起伏大,节奏变化多,一般眼上起唱,板上落腔,易表现慷慨激昂、豪放喜悦的情绪。

二是二簧调出于南方,其声平和婉转、跳动不大,节奏平稳,多在板上起唱和落腔。易表现压抑、悲伤、凄凉、感叹等情绪。

三是在移调特点上,可将西皮、二簧分别移调处理成反西皮、反二簧两种腔调,其结构与原调基本相同。

四是在音乐结构特点上,唱词多以七字或十字构成整齐句式,每两句一组,分别称为上、下句,在音乐上一般是两句或四句构成一个完整的乐段。

五是在戏曲的板路特点上可分为一眼板(二拍子:原板、二六)、三眼板(四拍子:慢板、快三眼)、无眼板(一拍子:流水、快板)和散板(倒板、回龙、摇板)四种。其中二六、流水、快板只用西皮;快三眼只用二簧。

六、京剧的形成和发展

(一)京剧的形成

当昆曲称霸剧坛时,各地的地方声腔仍很繁盛,特别是弋阳腔影响很大,明末称高腔,元初称京腔,在北京曾轰动一时。著名演员霍六等 13 人被称为“京腔十三绝”。昆弋同班:当时昆曲演员为了谋生,杂演京腔,出现了所谓的“昆弋同班”。乾隆四十四年(1779 年)开始秦京同班。从明代兴起流传于甘肃、陕西等地的秦腔(亦称梆子腔)进入北京。它以繁音促节的声调和精彩表演震动了京城,于是又出现了京腔演员争入秦班的局面。1790 年,乾隆皇帝诏令四大徽班(三庆班、四喜班、春台班、和春班)入京祝寿。以二簧调为主的徽班演出大受京畿朝野的欢迎,从而奠定了京剧形成的基础。徽班进京后,杂演昆曲、秦腔、小调等,又吸收了京腔和秦腔的优点,又于嘉庆、道光年间,与唱西皮为主的汉调艺人同班合作演出,促进了西皮与二簧两种声腔的合流。随着以旦角为主转变为以生角为主,徽班声腔由从前的诸腔杂唱演变为以西皮、二簧为主。四大徽班中,三庆班班主程长庚、和春班班主张二奎、春台班班主余三胜经过对民间各种声腔和地方戏的改进创造,使声腔、板式、剧目、行当等逐步丰富起来,逐步形成了一个新的剧种雏形。其唱念除保留某些楚音外,主要用

北京语音演唱。至道光年间，已形成了以西皮和二簧为主要腔调的、音乐对比结合的新的声腔系统，它标志着京剧的初步形成。

（二）京剧的发展

京剧艺术善于兼收并蓄、博采众长，吸收其他剧种营养，音乐表演既通俗又精美，因而深受各个阶层观众的喜爱，并日益显示出其自身的艺术优势。以西皮和二簧两种声腔合套和徽调、汉调各自特点组合成的新声腔系统，新颖活泼，对比有致，加之北京相对稳定的社会环境，加速了京剧的快速发展。京剧的伴奏乐器更加丰富了，京胡居领奏地位，文场以胡琴、月琴、三弦为主，武场以鼓板、堂鼓、大锣、小锣为主，伴奏中"托腔保调"和"加花衬垫"的演唱演奏技巧非常突出，显现出别具一格的音乐特色。京剧演出团体开始猛增，形成了商业化的艺术竞争局面，也是促进京剧提高、完善的重要因素。仅同治年间，京城内职业戏班就多达 50 多家，涌现出大批著名的演员，并拥有从平民百姓至王侯将相的众多观众。在向外地流传的过程中，京剧的影响日益扩大，逐渐遍及全国各大城市，跃居为全国性大剧种。由于南方连年战乱，南方各省的戏曲活动受到影响而无法开展，而北京相对安定和繁荣。因此各地的戏曲艺人陆续汇集于北京，使"京剧"在这一时期有机会和可能广泛地学习和吸收各地方剧种的精华而得到进一步发展。京剧发展到清代的同治、光绪年间(1862—1908 年)，演出日益活跃，涌现了一大批京剧表演艺术家。清代画家沈容圃的"同光十三绝"画为我们提供了很好的线索，如图 4-5 所示。



图 4-5　"同光十三绝"

"同光十三绝"分别是：杨月楼、谭鑫培、朱莲芬、卢胜奎、杨鸣玉、时小福、徐小香、程长庚、余紫云、刘赶三、梅巧玲、张二奎、郝兰田等。

（三）京剧流派

在一大批京剧艺术家们的努力下，京剧的唱、念、做、打，以及伴奏、服装、脸谱等诸多方面都有了长足的发展，各行角色均出现了著名的演员，形成了流派。京剧流派很多，最有影响的有"程派"、"谭派"、"麒派"、"汪派"、"孙派"等。"程派"的代表人物程长庚(1811—1879 年)，自咸丰迄光绪年间，长期主持三庆班达 30 余年，并任主要演员。清道光末叶，他积极参与融合昆曲、弋阳腔、徽调和汉调，在北京皮簧腔的形成过程中起到重要作用。他行腔使气，纯用"堂音"，高低宽狭，运转自如。唱腔清越刚健，厚重朴实，寓沉雄于高亢之中，神采动人、兼收并蓄。其代表剧目有《文昭关》、《让成都》、《群英会》、《战长沙》。孙菊仙、谭鑫培、汪桂芬均受益于他。当时他已成为第一个以徽班演员总管京师梨园的领袖人物，对京剧的形成有重要贡献。谭派的创始人是老生演员谭鑫培(1862—1908 年)，艺名"小叫天"。清同治和光绪年间是京剧发展的兴盛时期，这时期不仅出现了大量的剧目、演员，而且声腔、演技也有了进一步的提高。谭鑫培在继承了程长庚、余三胜、张二奎等人的成果，吸收了老旦、青衣、花脸等唱腔，以及昆曲、河北梆子、京韵大鼓等

腔调后，根据自身的嗓音条件，形成了自己独特的演唱风格，创造了一种平衡、自然、委婉流畅的老生新腔，并把唱、念、做、打有机地结合起来，形成近代较有影响的京剧流派，世称谭派。谭鑫培改革了原有皮簧腔的语言，进一步规范了京剧演唱语音。谭鑫培的艺术成就，对京剧演唱艺术的发展和成熟具有多方面的巨大贡献。“汪派”的代表人物汪桂芬，她 7 岁便拜著名表演艺术家陈兰笙为师，学习老生，18 岁倒嗓后改任“场面”，为著名京剧演员程长庚操琴。程长庚去世后，她又重新登台，唱法宗程而有所变化。汪桂芬的嗓音高亢，唱腔激越，善于表达悲愤慷慨的情感，逐步形成了自己独特的艺术风格，世称“汪派”。京剧在众多表演艺术家的努力之下打下了坚实的基础，到清光绪二十九年(1903 年)，在北京成立了“喜连成班”(后又改成“富连成班”)。这个班连续办了三十多年，培养了很多学生和乐师，这些学生和乐师中有许多人后来成为著名的京剧表演艺术家。

第六节　艺乐说唱

一、唱赚、鼓子词

唱赚是以北宋时代出现的一种艺术化的歌曲为基础，通过边歌边舞表演故事的发展，到南宋初期形成了一种新的说唱表演形式。它是按照一定的曲式结构原则连缀而形成的套曲，表演时演唱者自己击板，另外一人击鼓，一人吹笛伴奏。曲式以缠令与缠达两种音乐结构为主。缠令是前有引子后有尾声，中间连缀若干个曲牌的音乐形式。以符号标记为：引子—A—B—C—D……尾声。缠令的组成根据内容表现的需要，可长可短，短的仅有三个曲牌，长的可达十几个曲牌。缠达是引子加两个反复交替出现的曲牌构成的音乐结构，也叫传踏、转踏，即引子—A—B—A^1—B^1—A^2—B^2……。无论缠令还是缠达，都只能连接同一宫调内的曲牌，不能转调。到了南宋绍兴年间(1131—1162 年)，艺人张五牛根据民间歌唱艺术“鼓板”中具有四片结构的《太平令》的音乐，创造了新的音乐体裁——《赚》。《赚》的音乐风格很特别，其节拍有散板和定板两种形式。全曲主要使用散板，在刚刚进入定板时突然结束，《都城纪胜》“瓦舍众伎条”曰：“令人正堪美听，不觉已至尾声。”《赚》作为一个独具特色的曲牌被运用到缠令的套曲之中。由于《赚》的突出效果，北宋时出现的缠令与缠达两种曲式表演形式便以“唱赚”统名。南宋陈元靓《事林广记》中记载有两套带曲牌《赚》的缠令。一为中吕宫《圆里圆》缠令的歌词，其曲牌结构为：《紫苏丸》(引子)—《缕缕金》—《好孩儿》—《大夫娘》—《好孩儿》—《赚》—《越恁好》—《鹘打兔》—尾声。另一套为黄钟宫《愿成双》缠令的俗字谱。其曲牌结构为：《愿成双令》(引子)—《愿成双慢》—《狮子序》—《本宫破子》—《赚》—《睪胜子急》—《三句儿》(尾声)。唱赚是宋代说明音乐的最高形式，音乐相当丰富，表现难度较大。《都城纪胜》载：“凡唱赚最难，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍唱、番曲、叫声诸家腔谱也。”由于唱赚在民间的发展，到南宋时，在民间艺人中已经出现了以“唱赚”著名的专业社会——遏云社。大约在公元 1235 年前后，开始发展成说唱整本爱情和英雄铁骑故事的覆赚形式。覆赚的音乐可能是由多套“唱赚”相联结而成。在引子后面有个曲调轮流重复演唱(a b a b a b)的形式。

鼓子词是最早流行于北宋的一种民间歌曲为基础的说唱音乐，以鼓作伴奏乐器而得名。起初用一个词调反复唱几遍，后来发展成具有叙述故事情节，有“歌伴”和几种乐器伴奏的说唱艺术品种。今存有北宋赵德麟所作《元微之崔莺莺商调蝶恋花》和《清平堂话本》里的“刎颈鸳鸯会”。

前者内容根据唐元稹《莺莺传》改编，全篇为 10 个乐章，加上序和尾，12 段说唱。用《商调蝶恋花》一曲反复 12 次，在每次反复之前夹有一段文言的道白而成。后者用《商调醋醋芦》一曲反复 10 次，在反复处夹着一段口语的道白而成。表演时，一人主唱兼讲述，另几人作伴唱和伴奏。乐器以鼓为主，兼用管弦。有些文人参与写鼓子词，鼓子词的质量突飞猛进，尤其表现在音乐文学上的唱词部分。如北宋欧阳修的《十二月·鼓子词渔家傲》。只唱不说，用同一曲牌以分节歌的形式歌唱多段曲词，此曲牌用 12 首分述 12 个月的景色。

二、陶真、诸宫调、九转货郎儿

陶真是流行于农村的一种用琵琶或鼓伴奏的说唱艺术。大约起源于北宋，兴盛于南宋、金、元。宋代唱陶真者不入勾拦，多是"路岐人"，随地作场，歌词通俗易懂，为农民们所喜爱。宋金元时期很受群众欢迎，直到明代的杭州等地，陶真仍很流行。

诸宫调是宋代大型说唱艺术形式，原为几个同一宫调的曲子，中间加上一点说白形成的有说有唱、说唱相间、以唱为主的表演形式。后来吸收了许多别的艺术因素而成为一种由不同宫调的若干套曲相联接，中间穿插一些散文说白，有歌唱，有鼓、锣、琵琶等乐器伴奏的、表演情节复杂的长篇故事的综合套曲的说唱音乐形式。它由很多套曲牌组成，每套曲牌使用一个宫调，而不同套曲牌则使用不同宫调。多套联接则形成了多宫调的运用，构成了调式、调性的色彩对比，从而丰富了音乐表现力。诸宫调的音乐主要来自唐宋以来的大曲、曲子，以及当时北方流行的民间乐曲。其伴奏乐器宋时主要是鼓、拍板、笛，金元时期主要用锣、界方、拍板、笛，有时也用琵琶等弹拨乐器。相传在北宋熙宁、元丰年间，诸宫调由来自泽州（山西晋城）的勾栏艺人孔三传在汴梁所创造，并不断发展成具有广泛影响的说唱艺术，王灼说"士大夫皆能诵之……"元末《水浒全传》第 51 回有较具体的描述："雷横听了，又遇心闲，便和那李小二迳到勾栏里来看。一看台上做《笑乐院本》……院本下来，只见一老儿，裹着磕脑儿头巾……上来开呵道：'老汉是东京人氏，白玉桥的便是。如今年迈，只凭女儿秀英歌舞吹弹，普天下服侍看官。'锣鼓响处，那白秀英早上戏台，参拜四方，拾起锣棒，如撒豆般点动，拍一下界方，念四句七言诗，便说道：'今日秀英招牌上明写着这元气话本，是一段风流蕴藉的格范唤做《豫章城双渐赶苏卿》。'说了，开话又唱，唱了又说，合棚假众人喝彩不绝。……那白秀英唱到务头，这白玉乔按唱喝道：'虽无买马搏金艺，要动聪明鉴事人。看官喝彩道是过了，我儿且回一回。'下便是《衬交儿院本》……"现存最完整的诸宫调作品是董解元的《西厢记·诸宫调》，又名《西厢挡弹词》、《弦索西厢》。因作者为董解元，又简称之《董西厢》。作品创作于金章宗时期（1190—1208 年），内容根据唐元稹《莺莺传》改编。这一作品是由正宫、道宫、南吕宫、黄钟宫、大石调、双调、小石调、商调、越调、般涉调、仙女调、羽调等 14 个宫调，150 多个曲调连缀而成的。如果把同一曲调的变异体也加上，共有曲调 444 个。《西厢记·诸宫调》是一部结构宏大、内容丰富的说唱巨著。说唱的人如果不精通各种宫调，不具备高超的表演技艺是不可能开卷作场的。它标志着宋元时期说唱音乐的高度成熟。诸宫调的音乐特点主要表现在三个方面。一是结构长大、复杂。它由多种不同宫调的许多乐曲（包括单支曲和套曲）组成。二是曲式多样。主要有三种，即单个曲牌或单曲反复加尾声、单曲反复穿插他曲（如 A B A C AD A E……尾）、缠令（或缠令加赚）。三是多调性。诸宫调因其多种宫调而得名。诸宫调可以包含多个不同调性、多种不同调式的曲调。《西厢记·诸宫调》的曲调在《九宫大成南北词宫谱》中收有1/3，即 148 个。宋元时期所流传的诸宫调作品大多散佚，流传至今的诸宫调作品，除

金代的《董西厢》外,还有西夏的金人作品《刘智远·诸宫调》残本①,元代王伯成的《天宝遗事·诸宫调》原本已佚,现在明代戏曲选本如《雍熙乐府》等书中有残词,《九宫大成南北词宫谱》中有一部分曲调。

说唱货郎儿是宋代时期小贩们招揽顾客所唱声调,俗称"叫声",即乡间担卖物者为揽客而边走边唱的一种信口腔,逐步发展成以民歌为主体的说唱艺术。元代这一叫卖声腔进入城市后,逐步发展成为不入勾栏的民间说唱艺术——说唱货郎儿。关于它的内容和表演情况,在元杂剧《风雨象生货郎旦》里职业艺人张三姑有一段道白:"我本是穷乡寡妇……又不会按宫商、品竹弹丝,无过是赶几处沸腾热闹场儿,摇几下桑琅琅蛇皮鼓儿,唱几句韵悠悠信口腔儿,一诗一句都是些人间新近奇事,纽捏来无诠次,倒也许会动的人心谐的耳,都一般喜笑孜孜。"货郎儿中间插入其他曲调,就叫"转调货郎儿"。九转货郎儿是说唱货郎儿发展的最高形式,歌唱的部分由一个货郎儿与八个转调货郎儿相连而成的一种套曲。它的表现力很强,艺术水平也很高。《风雨像生货郎旦·九转货郎儿》第四折的一个唱腔便是货郎儿曲调中插入其他曲调的九段式套曲。其结构如表 4-2 所示。

表 4-2　货郎旦第四折九段式套曲

转调序次	起	中夹	尾
本调	《货郎儿》		
二转	《货郎儿》	《卖花声》	《货郎儿》
三转	《货郎儿》	《斗鹌鹑》	《货郎儿》
四转	《货郎儿》	《山坡羊》	《货郎儿》
五转	《货郎儿》	《迎仙客》	《红绣鞋》、《货郎儿》
六转	《货郎儿》	《四边静》	《普天乐》、《货郎儿》
七转	《货郎儿》	《小梁州》	《货郎儿》
八转	《货郎儿》	《尧民歌》	《叨叨令》、《倘秀才》、《货郎儿》
九转	《货郎儿》	《脱布衫》	《醉太平》、《货郎儿》

《货郎儿》的伴奏很简单,演唱者一手摇动串鼓,一手打板。由于其特殊的音乐风格,在元代很受下层人民的欢迎,以至于统治者因其"聚人众,充塞街市,男女相混。不唯引惹斗讼,又恐别生事端"②而明令禁止。

三、鼓词、弹词

(一)鼓词

鼓词是明清时期流行于我国北方地区的说唱艺术。源于何时尚不清楚,它的前身是宋元鼓子词、词话。明末,在山东民间流行一种以唱为主的称做"段儿书"的鼓词。这类"段儿书"在清代获得较快发展,形成了北京及河北、东北各地的大鼓书。现存最早的鼓词传本是明后期刊印的《大唐秦王词话》、《杨家将》、《忠义水浒》、《封神演义》等历史故事改编的长篇唱词。鼓词的演出形式是演唱者自击鼓板掌握节奏,伴奏用大三弦。唱词多七言句,也有十言句。念白常用诗词格式,在唱念时特别注意吐字行腔。由于演唱历史故事太长,清时兴起了"摘唱"段儿书,即从大部头鼓词中"摘"出精彩段落进行演唱,出现了中、短篇大鼓书,其内容有相当一部分是以爱情故事为题材,像《蝴蝶杯》等。清代中期,北京著名的鼓词艺人有梅、清、胡、赵几家,其中梅家善唱,清

---

① 原本已佚。1907—1908 年间,俄国柯智洛夫探险队在张掖发现歌词残本。

② 《元典章》(卷 57)"刑部"十九"杂禁"。

家善弹。音乐比较朴质简单,多用一个上下句反复迭唱,称为"鼓崩鼓"。

约在清乾隆、嘉庆年间,短篇鼓词在清闲的八旗子弟中盛行,形成了"子弟书"。一批作家的创作促进了它的发展,代表作品有罗松窗的《红拂私奔》、《杜丽娘寻梦》,韩小窗的《露泪缘》、《长坂坡》,石玉昆的《三侠五义》等。子弟书尚有西韵与东韵之分,据清代晚期震钧的《天咫偶闻》记载:"旧日鼓词有所谓子弟书者,始创于八旗子弟。其词雅驯,其声和缓,有东城调,西城调之分,西调尤缓而低,一韵纡萦良久。此等艺,内城士大夫多擅场,而瞽人其次也。"子弟书虽然是从鼓词派生出来的,但词语过于雅驯,音乐沉于和缓,缺乏广大群众所需要的开朗、明亮、活泼的情趣,流行不到百年就衰亡了。

清代中叶,山东、河北的鼓词与本地民歌、小曲相结合,形成了一种称为大鼓的说唱艺术,至清末,全国各地大鼓种类已达十余种之多,著名的有木板大鼓、西河大鼓、安徽大鼓,湖北大鼓、梅花大鼓、京韵大鼓等。其中流行于河北的西河大鼓,前身是木板大鼓,约在道光、咸丰年间,艺人马三峰对大鼓进行改革,在唱腔中糅进从戏曲、民歌里吸收进来的新腔和新板式,伴奏改小三弦为大三弦,以铁片代替木板,使西河大鼓日趋完善,不久由农村进入城市,如京调西河大鼓就出现在天津、北京等地。同时,西河大鼓对各地鼓书的影响很大,山东的福山大鼓、蓬莱大鼓是西河大鼓的支流,即便是南方的湖北大鼓也都受到西河大鼓的影响。

流行于山东城乡的梨花大鼓,也受益于西河大鼓,梨花是犁铧的转音。梨花大鼓先流行于农村,清代刘鹗在《老残游记》中说:"这说鼓书本是山东乡下的土调,用一面鼓,两片梨花,简名叫《梨花大鼓》,演说些前人故事。"进入城市大约在19世纪下半叶。已有"南口"、"北口"两大流派。"南口"创始人王小玉,声音刚健、明快,唱腔婉转、华丽,长于抒情。"北口"创始人何老凤(一作郝老凤),声音浑厚朴质,咬字有力,富于乡土气息。如图4-6所示是清人唱大鼓书图。



图4-6 清人唱大鼓书

京韵大鼓亦称京音大鼓,主要流行于北京、天津一带。京韵大鼓是在木板大鼓的基础上,与子弟书相结合,并不断吸收京剧、梆子腔等声腔发展而成,它的曲调流畅明亮,跌宕起伏,强调字正腔圆。早期的京韵大鼓艺人有胡十、宋五、霍明亮等,他们以短篇说唱取代长篇大书,编了不少唱段。

(二)弹词

弹词是我国江浙和东南沿海地区流行的板腔性的说唱曲种。弹词与陶真有直接渊源关系。现知最早的弹词唱本是元末杨维桢的《弹词西游记》。明朝中叶(嘉靖)以后在江浙一带极为流行,伴奏乐器有三弦、琵琶、扬琴等。清代中期,除苏州、杭州、扬州、南京等广大城乡外,还传到北方大中城市,并组织了"光裕社"等社团。

弹词在流传过程中,不少艺人对腔调进行了多次创新,出现了一批有成就的弹词艺术家。其最著名的流派有陈遇乾(嘉庆时,称老陈调)、俞秀山(嘉道间,称老俞调)、马如飞(咸同间,称老马调)。其后,弹词又分成"杨州弦词"、"四明南词"、"绍兴平湖调"、"福建南曲"等支派。1840年

后，弹词进入上海，女艺人增多，为适应市民需要，产生了“弹词开篇”、“拆唱”等短篇演唱形式，唱腔流派也越来越多，但基本上未越出陈、俞、马三调的范围。

四、牌子曲、道情、琴书

(一)牌子曲

牌子曲是由明清流行的若干支民间小曲，按“曲牌联套体”的形式连接而成的套曲，用于演唱某种故事。它也是各种曲牌体说唱艺术的统称，如流行于北方地区的有京、津的“单弦牌子曲”(又称“八角鼓”)，山东的“聊城八角鼓”，河南的“大调曲子”(亦称鼓子曲)，甘肃的“兰州鼓子”，青海的“青海赋子”、“打搅儿”。流行于南方地区的有“扬州清曲”、“湖北小曲”、“四川清音”、“榆林小曲”、“广西文场”、“湖南丝弦”等等。伴奏乐器北方多以三弦为主，南方常用琵琶、二胡、扬琴等乐器，往往具有叙事和抒情相结合的艺术特色。八角鼓、单弦的主要曲调为“岔曲”，用于“联套体”的曲头和曲尾。清代乾隆年间，随着都市的繁荣，牌子曲又有了更进一步的发展，并相继在各地形成了不同的流派。在曲牌运用方面也越来越丰富，各曲种除继续吸收当代各种新兴小曲如《倒板桨》、《剪靛花》、《吉祥草》、《倒花篮》、《跌落金钱》、《到春来》、《满江红》、《湘江浪》、《京舵子》、《起字调》、《马头调》、《南京调》等外，还分别吸收了各种戏曲和其他曲艺的唱腔，如滩黄调、平板、山东柳子、二簧调等。在结构上则普遍采用了“夹牌子套曲”的形式，所谓“夹牌子套曲”，就是将某一主要曲牌按前后段落分为两半，作为一部套曲的引子和尾声，其间夹以若干其他曲牌，以达到统一的目的。

(二)道情

道情原为道士布道所唱的歌曲，其渊源可追溯到唐代的《承天》、《九真》等道曲。早期道情的内容多属宣扬超凡脱俗、神仙遁世的道家思想。道教歌曲的遗存有《哭灵腔》、《观音腔》等曲牌，明代道情作品有《蓝关记》等。清代徐大椿、郑板桥、金农等人曾采用道情形式写过不少作品。随着道教的衰落，道教故事渐为民间故事、神话、传奇、小说所取代，从而扩大了道情的题材。又同各地的民间音乐相结合，形成了同源异流的多种道情形式，如“陕北道情”、“晋西说唱道情”、“神池道情”、“江西道情”、“浙江道情”、“湖北渔鼓”、“湖南渔鼓”、“广西渔鼓”、“河南坠子”等。在四川则称为“四川竹琴”。道情多以唱为主，以说为辅，也有只唱不说的。演唱时往往由主唱者怀抱渔鼓，手持简板击节说唱；音乐属曲牌连缀体，曲调丰富。唱腔各不相同，有坐唱、站唱、单口、对口等不同的表演形式。除渔鼓、简板外，也有用其他乐器伴奏的。

(三)琴书

琴书是以扬琴为主要伴奏乐器的一种说唱形式，以各地方言说唱，曲调因地而异，在当地民间小曲的基础上发展而来。曲种有“山东琴书”、“徐州琴书”、“安徽琴书”、“四川洋琴”、“云南洋琴”等。如“山东琴书”产生于清代乾隆初年，最早为民间小曲联唱体，共有小曲200余支，其中以《上合调》、《凤阳歌》、《叠断桥》、《汉口垛》、《垛子板》、《梅花落》最为常用，可唱小段，也可唱长篇大书。

除上述各类外，在清末还出现了蒙古族的好来宝，白族的大本曲等说唱音乐。

第七节　艺乐时期的记谱法

一、宋元记谱法

(一)宋代俗字谱

宋代流行一种以十个基本谱字按固定唱名记谱的记谱法，称为俗字谱。俗字谱是工尺谱式

的早期形式。十个基本谱字与工尺谱、十二律名对照如表 4-3 所示。

表 4-3　十个基本谱字与工尺谱、十二律名对照

俗字谱	厶	マ	一	么	し	人	フ	リ	ス	少
工尺谱	合	四	一	上	勾	尺	工	凡	六	五
律　名	黄钟	太簇	姑洗	钟吕	蕤宾	林钟	南吕	应钟	黄清	太清

宋人将黄钟律高作“厶”字。十个基本谱字代表十个不同的音高，另有其他符号表示节奏或常用的唱奏记号。《白石道人歌曲》中的 17 首词曲采用的就是俗字谱记号。

（二）律吕字谱

律吕字谱载于南宋朱熹《仪礼经传通解》中的《风雅十二诗谱》，是南宋乾道年间（1165—1173 年）进士赵彦肃的传谱。据说来源于唐开元年间，真伪值得研究。这是一种用十二律律名记写乐音音高的记谱法，谱字注在歌词右边。后世的雅乐歌曲多用律吕字谱记写。由于“唐开元风雅十二诗谱”之名，又称为“诗谱”。姜夔《白石道人歌曲》中的祀神曲《越九歌》十首，以及〔元〕熊朋来的《瑟谱》均采用这种记谱法记写的。下面是赵彦肃所传《唐开元风雅十二诗谱》中的《关雎》（今译五线谱）。

关　雎

〔南宋〕赵彦肃传谱



（三）方格谱

元代曾出现一种新的记谱法，它是在纸上划出许多方格，用十二律的名称标出方格的相对音高，然后把词依音的高低填入适当的方格内，或用线条标出音位。这种“方格谱”可惜没有得到广泛流传。

二、明清工尺谱

工尺谱是我国使用最广泛的乐谱形式。它是自唐(燕乐半字谱)、宋(俗字谱)以后，到明清时期已逐步成为较为完善乐谱的记写方法。至今仍在民间使用的我国传统记谱法，便是明清工尺谱。许多珍贵的民族音乐遗产，特别是民间器乐和戏曲音乐主要是通过工尺谱流传下来的。工尺谱是笛色指位谱发展而来的一种音位谱，属于首调唱名记谱法，人们看着它就能直接唱出来。在我国古籍中最早谈到工尺谱的是宋代沈括的《梦溪笔谈》。

工尺谱传到明代中叶已普遍应用，基本定型。朱载堉所用的就是比较完备的工尺谱。清代工尺谱已成为最主要的记谱法。许多乐器都采用了这种记谱法。清代刊刻的《九宫大成南北词宫谱》均采用工尺谱，大量的古代音乐资料通过这种乐谱得以保存。

(一)记谱符号

音高符号：工尺谱字采用的汉字中有“工”、“尺”等字作为记谱符号，故曰工尺谱。现行通用的谱字是以上、尺、工、凡、六、五、乙七个谱字代表七个基本音级，相当于 do—re—mi—fa—sol—la—si，然后以这七个谱字在书写上的变化来表示更高和更低的音。在谱字中，工—凡、乙—仩之间为半音，其余相邻两音为全音。在“上、尺、工、凡、六、五、乙”七个基本谱字的左边加单人旁“亻”即为其高八度的谱字，左边加双人旁“彳”即为其高两个八度的谱字。在“上、尺、工、凡”四个谱字的末笔加撇来表示低其一个八度，加两撇低其两个八度。

常用音区：

写法：合　四　一　上　尺　工　凡　六　五　乙

唱名：鹤　氏　衣　上　测　宫　翻　遛　鸟　衣

简谱：$\underset{.}{5}$　$\underset{.}{6}$　$\underset{.}{7}$　1　2　3　4　5　6　7

低音区：

低音：上　尺　工　凡　合　四　一

简谱：$\underset{.}{1}$　$\underset{.}{2}$　$\underset{.}{3}$　$\underset{.}{4}$　$\underset{.}{5}$　$\underset{.}{6}$　$\underset{.}{7}$

高音区：

高音：仩 伬 仜 仉 伩 伍 亿

简谱：$\dot{1}$　$\dot{2}$　$\dot{3}$　$\dot{4}$　$\dot{5}$　$\dot{6}$　$\dot{7}$

高音：彳上 彳尺 彳工 彳凡 彳六 彳五 彳乙

简谱：$\ddot{1}$　$\ddot{2}$　$\ddot{3}$　$\ddot{4}$　$\ddot{5}$　$\ddot{6}$　$\ddot{7}$

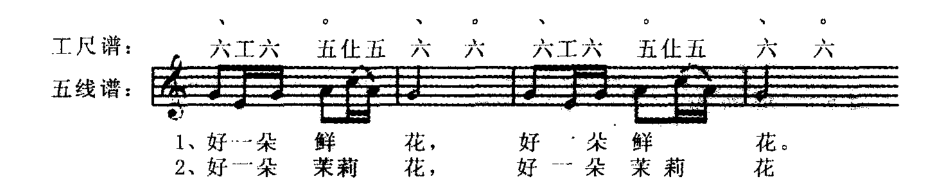
律动符号：记录音乐律动的符号称为板眼。在板眼符号中，板用符号“、”或“×”记写；眼、中眼用符号“0”记写；头眼、末眼用符号“.”记写；腰板、底板用符号“—”或“L”记写；腰眼用符号“△”记写。

书写方式：在传统工尺谱书写中，工尺谱字多由右向左直行记写。近半个世纪以来也有从简谱的形式横向书写的。如：

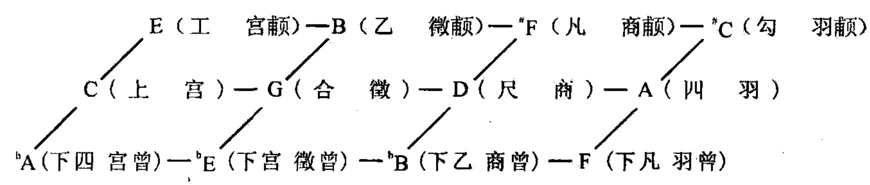
工尺谱：工工　四尺　上　合四　上　四上　上工　尺

简　谱：3 3 | 6 2 | 1 | $\underset{.}{5}$ $\underset{.}{6}$ | 1 | 6 1 | 1 3 | 2 |

民歌《茉莉花》前身为《鲜花调》，最早刊载于清道光元年(1821年)贮香主人所辑《小慧集》。前两句工尺谱横写为：



变音谱字:工尺谱字有固定的变音标记方式。它有四个含“下”字前缀词的谱字(变化音),与曾侯乙编钟的四声体系模式一样,这说明工尺谱承袭先秦乐律形态的可能性很大。工尺谱字的组合体系和曾侯乙编钟铭文的乐音体系完全一致。曾侯乙编钟的四基,是相连的五度关系,工尺谱中的上、合、尺、四四声,也是相连的五度关系。工尺谱中凡是用“下”字前缀的谱字,在曾钟铭文中皆属于“四曾”体系的音:下四(ᵇA)相当于宫曾,下乙(ᵇB)相当于徵曾,下工(ᵇE)相当于徵曾,下凡(F)相当于羽曾。传统音乐中变化最集中的音位,即第四、第七、第一音级的变化音“凡、乙、勾”,在曾钟铭文乐音体系中都属于“颧”系。



(二)工尺七调

常用的工尺谱调门称为“工尺七调”,即小工调、凡字调、上字调、六字调、尺字调、正宫调、乙字调,各调的名称及调的关系是以小工调为基础,以工音来确定的,例如某调以小工调的六字为工,便称做六字调,某调是以小工调的尺字为工,便称做尺字调等。工尺七调和国际通用调名的对应关系如表 4-4 所示。

表 4-4　工尺七调和国际通用调名对应关系

工尺七调	上字调	尺字调	小工调	凡字调	六字调	正宫调	乙字调
现通用调名	ᵇB 调	C 调	D 调	ᵇE 调	下调	G 调	A 调

第八节　艺乐时期的乐器和器乐

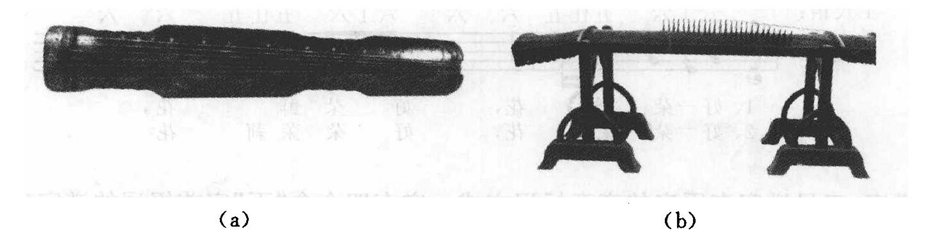
艺乐历程中的器乐与乐器的发展十分突出。城市经济的繁荣,勾栏瓦肆的兴盛,汉族与少数民族音乐交流的深入和广泛,除传统器乐和乐器外,又出现了许多新的汉族和少数民族乐器。如三弦、双韵、十四弦、渤海琴、葫芦琴、火不思、夏笛、小孤笛、鹧鸪、扈圣、七星、云墩,以及弓弦乐器胡琴。这些乐器的独奏及小合奏大大推动了此期器乐艺术的发展。为了适应曲子词、说唱音乐、戏曲音乐和声乐艺术的伴奏需要,弓弦乐器在此期兴盛起来,高手频出。它标志着我国古代的乐器已进入到用打、吹、弹、拉四种演奏方式分类的器乐发展新时期。

一、艺乐历程中的乐器

(一)弹拨乐器

艺乐时期一方面继承了先宋的各类乐器,在乐器制作和乐器的运用上均有所发展,弹拨乐器

制作更加考究。如图 4-7(a)是宋代制作精美的鸣凤琴;图 4-7(b)是清代二十五弦瑟。



(a)　　(b)

图 4-7　弹拨乐器

随着汉族与少数民族文化交流的加强,在弹拨乐器方面,出现了很多新乐器,如双韵、勃海琴、葫芦琴、火不思等。这些少数民族的乐器所演奏的乐曲都还保持着少数民族的风格。

火不思:在中唐时已出现于我国西北少数民族地区(当时的高昌地区),宋代传入内地,广泛流行在元代。《元史·礼记》记载:"火不思,制如琵琶,直项,无品,有小槽,圆腹如半瓶榼,以皮为面,四弦皮絣,同一孤柱。"《辍耕录》曰:"……浑不似(即火不思)之类,所弹之曲,与汉人曲调不同。"火不思为弹拨乐器,琴腹一半蒙皮,至今在新疆仍很流行。宋元时期的汉文名称为浑不似、胡拨四、胡不四等。图 4-8 所示是明清番部沿用少数民族乐器火不思①。现在流行在云南丽江地区,用于《白沙细乐》的同一乐器,纳西语称为苏古杜。

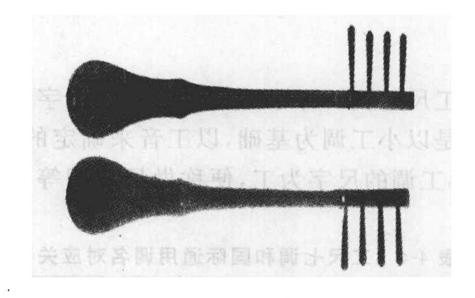


图 4-8　火不思

三弦:又名弦子,它的前身可能是秦代的弦鼗,至元代方见三弦之名,明杨升庵(1488—1559 年)认为"三弦始于元时"。明初,三弦已成为北方小曲、传奇的重要伴奏乐器。魏良辅为改进昆曲乐队,曾与张野塘共同设计了八角小三弦,用于昆曲伴奏。后来,方形大三弦以粗犷、豪放流行于北方,八角小三弦以柔婉、纤丽流行于南方。清末盛行的说唱艺术,北方鼓词用大三弦,南方弹词用小三弦。三弦还流行到琉球、日本等地,成为亚洲的重要弹拨乐器。清代京剧等戏曲成熟后,王玉峰、李万声等人用三弦模仿京剧的场面,角色演唱的"三弦弹戏";沈易书的"三弦拉戏"也相继形成了。这些艺术新品种的产生和发展,丰富了三弦的演奏技巧,扩大了三弦的应用范围。图 4-9 所示是八角小三弦。

① 日本林谦三认为火不思是土耳其语的音译,原语是一般弦乐器的通称。

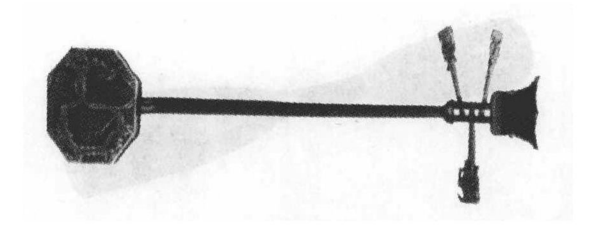


图 4-9　八角小三弦

琵琶在艺乐历程中形成了中国音乐史上的第二个高峰，琵琶型制已固定为梨形曲项，为了适应此期难度较大的琵琶曲的演奏，琵琶的“品”从无到有，从少到多，扩大了音域，增加了表现力。与前期相比，艺乐历程中的琵琶无论是型制、技巧，还是乐曲方面都显现了高峰时的形态。

七十二弦琵琶的传入，可以在《元史・郭宝玉传》的记载中找到依据。郭宝玉的孙子郭侃随旭烈兀西征，郭侃于丁巳年(1257 年)至乞石迷部，“得七十二弦琵琶”。郭侃于 1259 年元宗宪死之年带回，所以，七十二弦琵琶传入时间不会晚于 1259 年。七十二弦琵琶的形制史书上没有记载，有人认为它就是古钢琴的前身①。然而，古钢琴的出现，最早要到 1404 年；13 世纪初期不可能有七十二弦古钢琴的存在，且我国史书称此器为琵琶，暗示其为弹拨乐器。它很有可能与新疆维吾尔族的七十二弦弹拨乐器“卡龙”类似。“卡龙”三弦一组，调成同音。元七十二弦琵琶也可用同法构成 24 个音，合七声音阶八度有余。

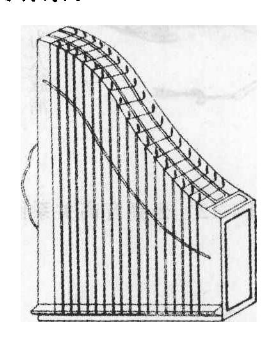


图 4-10　卡龙

(二)打击乐器

杖鼓之名，唐已有之，是“状如漆桶，两头俱击”的羯鼓的别名。宋代的杖鼓是指“广首而纤腰”、“左拍以手，右击以杖”的腰鼓类乐器②。宋代杖鼓不仅用于合奏，也常用做独奏。

铳鼓是艺乐历程中流行于西南少数民族地区的打击乐器，据南宋周去非《岭外代答》说：它是一种长大的腰鼓，“以燕脂木为框，熊皮蒙面”，可能就是现今仍广泛流行的长鼓。图 4-11 所示是现今仍流行的瑶族长鼓。

①　蓝玉崧：《中国古代音乐发展概述》，中国音乐家协会西安分会出版社 1957 年版。

②　赵为民、黄砚如：“开封宋代繁塔伎乐砖析评”，《河南大学学报》1988 年第 4 期，第 43 页。

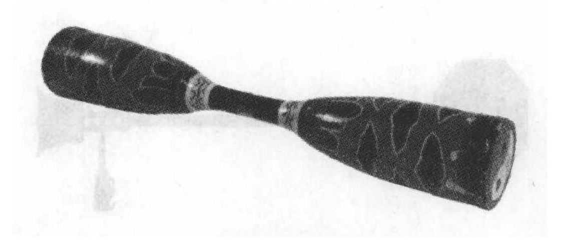


图 4-11　瑶族长鼓

云璈是艺乐历程中新型打击乐器,云璈是云锣的前身,由 13 面不同音高的小锣组成,明代改为 10 面,同悬一个木架上,“下有长柄。左手执以小槌击之”。图 4-12 所示是《魏氏器乐谱》中的云锣音高关系图。

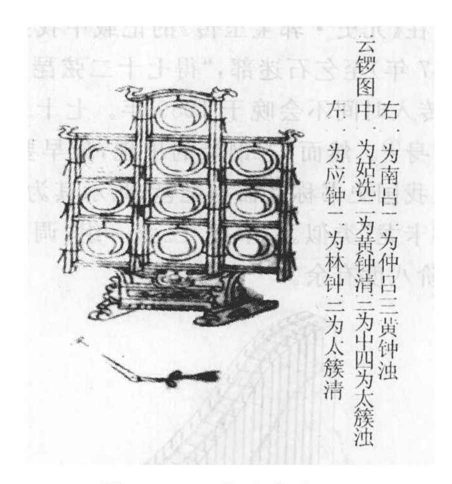


图 4-12　云锣音高关系图

(三)吹管乐器

笙是艺乐历程中乐器改革较多的吹管乐器。艺乐之前(隋代)曾有安装义管的 19 簧笙,即在 17 簧外加两根备用的“义管”,以便“变均易调”时使用。据《宋史·乐书》记载:景德三年(1006年)乐工单仲辛改制成 19 簧笙,以免去义管的麻烦。后来,人们将 3 种大、小和音高不同的 19 簧笙分别称为竽笙、巢笙、和笙。宋初(约在 960—965 年间)四川地区曾出现一种 36 簧的“凤笙”,它是按照半音关系设计的,各有 12 个低音、中音、高音,转调极为方便。可以说笙的发展在艺乐时期走向了高峰。

排箫之名,起于宋代,属编管乐器。宋以前皆称“箫”。箫管,即近代所说单管竖吹之洞箫,宋时称“箫管”。据乐器的长度,又有尺八管、竖笛、中管等不同名称。

兴隆笙是元中统年间(1260—1263 年)从回回国传入的键式管乐器。其形制是楠木制成的音箱,音箱上有 90 根紫竹管,管上均有簧;音箱向外伸出 15 个键,每键 6 管(即每按一键,可能构成一个和弦的 6 根管子同时发声)。演奏时一个按键,一人鼓风囊,簧随调而鸣。据《元史》记载,从回回国传入的乐器虽能发声但因音律不合,必须考音律、分定清浊和增改之后方能应用于宫廷燕乐。其后元代宫廷进行仿制,增制成 10 个。

(四)弓弦乐器

在我国器乐史上,弓弦乐器产生较晚,胡琴类的乐器直到艺乐时期(大约 11 世纪)方才在宫

廷音乐和民间音乐中崭露头角。

胡类弓弦乐器产生于唐时名曰“轧筝”的弓弦乐器。宋时更名“箏”，至今民间仍保留其遗制。据《旧唐书·音乐志》记载：“轧筝，以竹片润其端而轧之。”《同话录》曰：“世欲有乐器，小而用七弦，名轧筝，今乃谓之箏。”它可能是弹拨乐器演变而成的一种弓弦乐器，如图 4-13 所示。轧筝在中国音乐史上并未成为全国性的弓弦乐器，后来只遗存在局部地区。

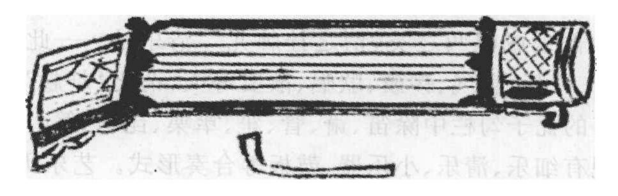
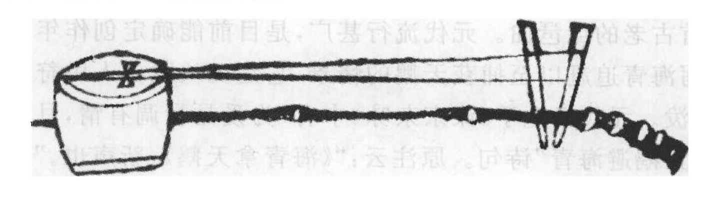


图 4-13　轧筝

沈括的《梦溪笔谈·补笔谈》(卷一)中记录了宋神宗熙宁年间教坊乐工徐衍演奏弓弦乐器嵇琴的高超技艺。据《事林广记》记载：“嵇琴，二弦，以竹轧之，其声清亮。”宋代被列为教坊乐队的主要乐器之一。北宋时已广泛流行于民间，其演奏技术得到很大发展。南宋时嵇琴已被应用于宫廷教坊大乐，成为重要的旋律乐器之一。嵇琴，前称“奚琴”，属我国弓弦乐器胡琴的前身。始于唐，盛于宋元，用竹片在二条弦中拉擦出声。奚是隋唐时期居住在我国北部的一个部落(今辽西喇木伦河流域及河北北部)。宋代陈旸在《乐书》中记载：“奚琴，本胡乐也；出于弦(鼗弦)而形亦类焉。奚部所好之乐也。盖其制两弦间以竹片轧之，至今民间用焉。”图 4-14 是该书奚琴的附图，与后世二胡相近似。



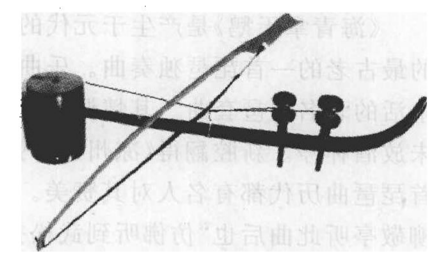


图 4-14　奚琴

至南宋时，嵇琴受到当时音乐界的高度重视，进入宫廷教坊，成为宫廷的重要乐器之一，也成为民间音乐活动的主要拉弦乐器。至晚在元代(大约 11 世纪)已有了马尾作弓拉奏的“胡琴”。用马尾拉奏的“马尾胡琴”在西北地区开始流行。沈括《梦溪笔谈》(卷五)中记载的当时流传在西北地区兵营中的五首歌谣中提及“马尾胡琴”。《梦溪笔谈》中有诗曰：“马尾胡琴随汉车，曲声由自怨单于，弯弓莫射云中雁，归雁如今不寄书。”说明马尾胡琴在宋代已初步确立。元代称为胡琴，《元史》载：“胡琴，制如火不思；卷项；龙首；二弦，以弓捩(拉奏)之，弓之弦以马尾。”至此，胡琴的音质有了很大的提高，并广泛流行于军中、民间，用于合奏与独奏。在元宫廷教坊中享有重要地位，多人以善拉胡琴而著名。

二、艺乐历程中的器乐

(一)器乐的繁荣

艺乐历程中的器乐活动无论在民间还是都市均相当普遍,大凡城市的热闹处,或风景区常有器乐表演,并出现了"清音社"等演奏和传习器乐的团体与自由组织。《都城纪胜》说:"茶楼多有都城子弟占此聚会,习学器乐或唱叫之类,谓之挂牌儿""清乐社——此社风流最胜"。《武林旧事》(卷六)载:"又有吹箫、弹阮、息气、锣鼓、歌唱、散耍等人,谓之'赶趁'。"艺乐历程中的器乐演出形式丰富多彩,在城市的瓦子勾栏中除笛、箫、管、笙、筚篥、琵琶、筝、十四弦、七弦琴、杖鼓、方响等器乐独奏外,还出现有细乐、清乐、小乐器、鼓板等合奏形式。艺乐历程中的器乐演奏技术也获得了突飞猛进的发展。器乐演奏技术在宋代也有很大的发展。从《武林旧事》的记载看,宋朝时笛、箫、笙、筚篥等管乐器、琵琶、筝、琴、十四弦等弦乐器以及方响等打击乐器经常用于独奏。沈括的《补笔谈》说:"熙宁中宫宴,教坊伶人徐衎奏嵇琴,方进酒,而一弦绝,衎更不易琴,只用一弦终其曲。自此始为一弦嵇琴格"。古琴演奏方面出现了汴梁、两浙、江西等许多的流派,他们在提高演奏技术、传授弹奏技艺、整理乐谱、创作新曲等方面都作出了较多的贡献。

(二)器乐独奏曲

艺乐历程中的器乐曲创作硕果颇丰。宋代琴家郭沔、毛敏中等人写了许多古琴曲,元代蒙古族的器乐合奏中大曲、小曲和回回曲三类发展较快。其中回回曲可能是蒙古人吸收回族乐曲产生的。这些曲名都是音译,无法理解曲名的意思。其中《马黑某当当》可能和后来流行新疆的古典歌舞曲《十二木卡姆》有着一定的渊源关系。

《海青拿天鹅》是产生于元代的一首古老的琵琶曲。元代流行甚广,是目前能确定创作年代的最古老的一首琵琶独奏曲。乐曲描写海青追赶以至捕获天鹅的情景,它是反映蒙古人民狩猎生活的著名琵琶套曲。其情调健康、活泼。元代杨允孚《滦京杂咏》中有"为爱琵琶调有情,月高未放酒杯停。新腔翻得《凉州》曲,弹出天鹅避海青"诗句。原注云:"《海青拿天鹅》,新声也。"这首琵琶曲历代都有名人对其赞美。河南琵琶演奏家张雄演奏此曲时仿佛"满厅皆鹅声也",明代柳敬亭听此曲后也"仿佛听到武松打虎"。海青,又名海东青,是古代北方人民用于打猎的一种青鹛。全曲共18段,主题鲜明,结构完整,以合尾的形式贯穿全曲。该曲运用了琵琶弹奏的多种技巧,具有强烈的艺术效果。《华秋苹琵琶谱》、李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱》和《养正轩琴谱》均收有此曲谱。目前所见《海青拿天鹅》的最早谱本是北京智化寺康熙三十三年(1694年)的手抄本。清荣斋在其《弦索备考》(1814年)中收入此谱,改为筝、琵琶、二胡、三弦的合奏谱,简称《海青》。1818年刊印的《华秋苹琵琶谱》称此曲为《海青拿天鹅》;1860年鞠士林的《闲叙幽音》抄本中称此曲为《平沙落雁》。当今流行的乐谱多出于沈括1926年编印的《养正轩琵琶谱》。这首乐曲不仅形象鲜明,而且风格独特,受到群众的喜爱,其后还发展成管乐合奏曲,在我国南北各地广为流传。全曲分三大部分:(1～4)段大概是描写海青出巢后的威武形象;(5～8)段大概是描写海青在天空飞翔,寻找捕捉对象;(9～18)段大概是描写海青与天鹅在天空中搏斗的情景,最后得胜归巢。

《十面埋伏》最早载于清代嘉庆二十三年(1818年)华秋苹编印的《华秋苹琵琶谱》(卷上),是王君锡的传谱,标题《十面》,全曲共分13段,音乐素材可能取自民间音乐。乐曲以楚汉相争的历史故事为内容,将各乐段用琵琶技法贯串起来,成为我国著名的武套琵琶大曲。目前常见的13段标题为:"1.列营,2.吹打,3.点将,4.排阵,5.走队,6.埋伏,7.鸡鸣山小战,8.九里山大战,9.项

王败阵，10. 乌江自刎，11. 众军奏凯，12. 诸将争功，13. 得胜回营。"明代王猷定（1589—1662 年）在《四照堂集》的"汤琵琶传"中对《楚汉》（《十面埋伏》）一曲作了生动的描述："当其两军决斗时，声动天地，瓦屋若飞坠。徐而察之，有金声、鼓声、剑弩声，人马辟易声，久之有怨而难明者为楚歌声，凄而壮者为项王悲歌慷慨之声，别姬声，陷大泽有追骑声，至乌江有项王自刎声，余骑蹂践争项王声。使闻者始而奋，既而恐，终而涕泪之无从也。其感人如此。"《楚汉》一曲，显然是描写公元前 202 年楚汉相争最后一仗——垓下决战的情景，一般认为是琵琶独奏曲《十面埋伏》的前身。音乐充分运用"轮拂"、"绞弦"等多种技巧，以比较写实的音乐手法表现汉军威武庄严的军阵及楚汉大战中千军万马的呐喊和刀光剑影的决战，具有强烈的感染力。如第一段"列营"，表现主帅沉稳击鼓，胸有成竹，铁骑奔驰，炮声大作，军阵威严的情景，有着先声夺人的气势和效果。在我国虚拟形态为主的音乐表现中独树一帜。

《霸王卸甲》最早也是载于清代嘉庆二十三年（1818 年）编印的《华秋苹琵琶谱》（卷下）中，它是与《十面埋伏》以同一题材创作的琵琶武套大曲。由陈牧夫的传谱，无分段标题，李芳园在编《南北派十三套大曲琵琶新谱》时亦收此曲，改名《郁轮袍》。乐曲也是以楚汉相争的故事情节为依据，音乐素材也源于民间音乐。《霸王卸甲》的旋律线起伏不大，主要靠琵琶演奏技法的变化来塑造形象，其中《楚歌》、《别姬》两段，悲切缠绵，含蓄内在，感人肺腑。

《月儿高》是一首琵琶文套大曲，最早见于明代抄本琵琶谱《高和江东》。现流行于世的《月儿高》乐谱刊印于《华秋苹琵琶谱》（卷下），是陈牧夫的传谱，全曲共分 10 段，每段有小标题。李芳园编《南北派十三套大曲琵琶新谱》时，认为《月儿高》的音乐发展结构形式，与白居易《霓裳羽衣歌》所描写的情景颇为相近，故将《月儿高》易名为《霓裳曲》，可使人联想到唐大曲娴雅、欢乐的情趣。

（三）琵琶演奏家

琵琶音乐到了明清时期，再度出现了艺术高峰。以手弹琵琶与唐代拨弹琵琶的艺术高峰交相辉映。琵琶高手辈出，名曲众多，琵琶谱集问世，成为一个极富时代特色的器乐品种。明清时期出现了汤应曾、张雄、李近楼、钟秀之、查鼐、陈牧夫、王君锡、鞠士林、华秋苹、李芳园等一批卓越的琵琶演奏家。民间琵琶高手接二连三地为宫廷所聘用。清代，琵琶演奏形成了南北二派，南派演奏家以陈牧夫为代表人物，北派演奏家以王君锡为代表人物。

汤应曾是明万历年间（1573—1619 年）的琵琶演奏家，原籍江苏邳（pi）州（今徐州地区铜山），人称汤琵琶。汤应曾家境贫寒，自幼喜爱音乐，曾从琵琶名手蒋山人学艺，后为藩王器重，留王府内作乐工。曾随征西将军去嘉峪、张掖、酒泉等边地为驻军兵士演奏，他所弹琵琶古曲极为丰富。他弹奏《胡笳十八拍》，哀楚动人，为世人称赞；他能弹奏不同内容和风格的乐曲 100 多首，尤擅弹《楚汉》一曲。据明代王猷定《四照堂集》"汤琵琶传"所载："所弹古曲百十余曲，大而风雨雷霆，与夫愁人思妇，百虫之号，一草一木之吟，靡不于其声中传之。而尤得意于楚汉一曲。"杨荫浏先生说："以此来比拟传世的《十面埋伏》一曲，大致不会大错[①]。"冯文慈先生认为："汤应曾会不会是《十面埋伏》最早的作曲者呢？虽然目前我们尚没有材料来证实这一点，但也不能排除这种可能性。"汤应曾晚年流落淮浦一带，不知所终。

李近楼，名良节，号称"琵琶绝"，明隆庆、万历年间（1567—1619 年）的一位盲人琵琶演奏家。他中年失明后，潜心于琵琶演奏，造诣很深，能用琵琶模仿琴、筝、笛的音色，甚至可以模仿两三人

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下册），人民音乐出版社 1981 年版，第 1000 页。

说话的声音,号称"琵琶绝"。沈榜《宛署杂记》载:"能于弦中作将军下教场,鼓、乐、炮、喊之声,一时并作;与人言,以弦对,字句分明,俨如人语,或两三人并语;或为琴,为筝,为笛,皆绝似。"可见,他的琵琶演奏已达到了音色变幻无穷、技艺超群绝伦的程度。

张雄,明代正德、嘉靖年间(1506—1566 年)河南的著名琵琶演奏家。他以善弹琵琶曲《海青拿天鹅》著称。据明代李开先在《词谑》中载:"琵琶有河南张雄,凤阳高朝玉,曹州安廷振,赵州何七;三弦则曹县伍凤喈,亳州韩七,凤阳钟秀之;长于筝者,则有兖府周卿,汴梁常礼,归德府林经(古北词清弹六十余套);箫则姑苏陈姓,管则昆山唐姓,两人皆善吹者。就中,张雄更出人一头地。有客请听琵琶者,先期一副新弦,手自拨弄成熟,临时一弹,令人尽惊,如《拿鹅》,虽楹大厅,满厅皆鹅声也。"可见其演奏气势之宏大、生动。

钟秀之,明代正德、嘉靖年间(1506—1566 年)安徽寿县正阳关人,以善弹琵琶、三弦闻名。明武宗朱厚照曾将他召入内廷,在宫中传艺,人称"寿州钟郎善琵琶"。

查八十,又叫查鼐,安徽休宁县人,其祖父以经商起家,他年轻时也随父兄外出经营,浪迹江湖,自谓善琵琶,但在无锡弹琵琶时被一妓女耻笑,方下决心精通琵琶,因而遍访名师。他初访钟秀之时以"侍生"(明、清时晚辈对前辈的自称)名帖进见,钟秀之使人转告说:"使寻常人来见,则宜称侍生。吾闻查八十以琵琶游江湖,今日来谒,非执弟子礼,我断不出"(明代何良俊《四友斋丛说》)。查八十则要求先听一曲,如确实高妙,再执弟子之礼。钟秀之在屏风后弹奏一曲,查八十当场跪倒在地,膝行而前,口称弟子,于是在钟家留处数月,"尽钟之技而归"。其后查八十每奏琵琶,四座倾倒,明诗人黄姬水在《听查八十弹琵琶歌》一诗中赞他:"抑扬按捻擅奇妙,从此人称第一声。"后来查八十也到明武宗宫中教官人弹习琵琶,与当时著名画家唐寅、文征明等交往密切,晚年流寓金陵(今南京)。休宁人吴锦有《赠查叟》诗云:"曾逐钟生侍武皇,鹍弦扈从猎长扬,归来两鬓纷如雪,曲曲新声总断肠[1]。"

(四)合奏和乐种

艺乐历程中的器乐合奏非常丰富,宋代出现了细乐、清乐、小乐器、鼓板等在首都汴梁和南宋的首都临安瓦舍中流行的民间器乐合奏形式。这种合奏形式在其他地区也很流行[2]。"细乐"是用箫管、笙、纂、嵇琴、方响等乐器的合奏形式[3]。"清乐"是用笙、笛、筚篥、方响、小提鼓、拍板、札子等乐器的合奏形式。有时用多个龙笛齐吹,也称为清乐[4]。"小乐器"多是由二人的小型器乐合奏形式,如双韵合阮咸,嵇琴合箫管,嵇琴合葫芦琴,独弹十四弦等[5]。宫廷也有"小乐器"的合奏形式,见于记载的所用乐器有拍板、箫管、嵇琴、纂四种。"鼓板"是用拍板、鼓和笛为主演奏的一种合奏形式。有时也加用札子、水盏、锣等打击乐器。这种合奏形式常由三至五个人为一队,

---

① 皖生:"琵琶国手查八十",《戏剧界》1980 年第 5 期。

② 宋代周去非在其《岭外代答》(卷七)中曾讲到"合乐"在广西民间流行的情况。他说:"广西诸郡人多能合乐。城郭、村落,祭祀、婚嫁、丧葬,无一不用乐。虽耕田,亦必口乐相之——盖日闻鼓笛声也。每岁收成,众招乐师教习子弟。"这种合乐,也可能是属于"鼓板"的一类。

③ 《都城纪胜·瓦舍众伎》条:"细乐比之教坊大乐,则不用鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、筝也;每以箫管、笙、纂、嵇琴、方响之类合动。"

④ 《都城纪胜·瓦舍众伎》条:"清乐比马后乐加方响、笙、笛。用小提鼓,其声亦轻细也。淳熙年间(1174—1189 年)德寿宫龙笛色四十名,每中秋或月夜,令独奏龙笛,声闻于人间,真清乐也。"按当时马后乐所用乐器,有拍板、筚篥、笛、提鼓、札子,见《武林旧事》(卷四)所载《乾淳教坊乐部》条。

⑤ 《都城纪胜》:"小乐器,只一二人合动也,如双韵合阮成、嵇琴合箫管,鍪琴合葫芦琴,单拨十四弦。"

在街市中表演。艺术要求不高，但有时也可包含非常美妙的杖鼓独奏曲部分[①]。"鼓板"的合奏形式宫廷也有，见于记载的所用乐器有拍板、鼓、笛和札子等乐器。宫廷器乐合奏一般规模较大。宫廷阅兵时所用"随军番部大乐"，拍板2人，番鼓24人，大鼓10人，札子9人，哨笛4人，龙笛4人，筚篥2人；全乐队大约需要50余人。随皇帝驾后的"马后乐"是骑在马上演奏的一种鼓吹合奏形式。所用乐器有拍板、提鼓、札子、笛、筚篥等管乐器和击乐器。乐队规模，比之随军番部大乐，要小得多。宋代宫廷出现了宫廷燕乐盛大合奏形式"教坊大乐"。北宋教坊乐队的规模较大，有拍板10串，琵琶50面，杖鼓200面，箜篌2座，大鼓2面，羯鼓2座，其他乐器的件数不详。南宋教坊乐队的规模缩小了，有拍板7人，琵琶8人，杖鼓35人，嵇琴[②] 11人，器乐演奏人员，仍有490名之多。明清时期民间的鼓吹乐、鼓乐、丝竹乐等器乐合奏形式有了很大的发展，遍布全国。各类庆典、丧喜之日、民俗活动，业余和专业艺人都有演出活动。合奏技术也在频繁的演出活动中得到很大提高。

《白翎雀》既是达达(蒙古)的器乐合奏大曲，也是十四弦箜篌、筝、琵琶的独奏曲。它产生于宫廷，是教仿伶人硕德闾奉元世祖(1260—1294在位)之命而作。《白翎雀》原本是"乌桓朔漠"(今内蒙古东部)之地的鸟名。此曲的内容，是描写一群白翎雀在寒冬霜雪之中，高下飞翔，然后向树丛间栖止。其曲情，在元初的元世祖看来，是"末有怨怒哀嫠之音"，在元末的陶宗仪看来，是"始甚雍容和缓，终则急躁繁促，殊无有余不尽之意[③]"。总之，此曲在元代，是曾被统治者及某些文人视为不很满意的器乐曲。但无论如何，此曲后来即使没有经过多少改动[④]，仍然流传很久，而且还有不少诗人写诗歌咏颂它。元代杨维桢诗《白翎雀词》[⑤]小序云："按国史脱必弹曰：'世皇畋于柳林，闻妇哭甚哀；明日，白翎雀飞集于朵上，其声类哭妇。上感之，因名词臣制《白翎雀词》。'雀能制猛兽，尤善禽驾鹅者也。"其音乐创作可能与题材有关，亦带有哀怨情调。此鸟"能制猛兽"，就有人以为《白翎雀》与《海青拿天鹅》为同一乐曲的不同名称。这是不对的。因为：第一，从杨维桢诗中所云："白翎雀，西极来。……百鸟见之不敢飞，雄狐猛虎愁神机。……海东之青汝何为？下攫草间雉兔肥。奈何猛虎雄狐狸？"作者正是借白翎雀之能搏虎、狐，来与海东青之只能捕捉雉、兔作鲜明对比，而讥笑海东青说："你对'猛虎雄狐狸'有什么办法呢。"第二，是《白翎雀》的情调是哀怨的，而《海青拿天鹅》则是雄健活泼的，两者毫不相干。

《十番鼓》是流行于南方的合奏音乐，是由若干个曲牌和锣鼓段联结而成。明代称"十样锦"或"十不闲"。清代称"十番鼓"、"十番锣鼓"等。明代沈德符在《野获编》中说："十番十样锦者，鼓

---

① 《武林旧事》(卷四)《乾淳教坊乐部》"鼓板"部门中注明的有奏拍、奏"鼓儿"、奏笛的三种艺人；又《武林旧事》(卷六)《诸色伎艺人》"鼓板"部门中注明的有奏拍、奏笛、奏札子的三种艺人。又《都城纪胜》："吹赚动鼓板：《渤海乐》、《一拍子》，至于《十拍子》，又有拍番鼓子，敲水盏、锣、板和鼓儿，皆是也。今街市有乐人三五为队，专赶春场、看潮、看芙蓉、及酒坐只应，与钱亦不多，谓之荒鼓板。"此段记载文字的前半，有不易理解之处。目前我们初步试作解释：认为，鼓板中有一部分曲调，可能是将《唱赚》的声乐曲调，作为器乐演奏，所以称为"吹赚动鼓板"；《渤海乐》、《一拍子》等，可能是鼓板中常奏的一些曲牌的名称；番鼓子、水盏等可能是鼓板中用到的一些乐器的名称。从对于专业性要求不高的"荒鼓板"的存在，可以见得，鼓板有可能是一种艺术性不高的最简单的乐器合奏形式。但《梦溪笔谈》(卷五)讲到"杖鼓"说，"其曲多独奏，如鼓笛曲是也"，又提到"专门独奏之妙"，则又见得在鼓板中也可以有杖鼓的高度独奏技术。

② 此前嵇琴一直排斥在宫廷音乐之外，此时正式列入乐队，并有11人之多，已超过了传统器乐中占重要地位的琵琶。说明弓弦乐的地位开始上升。

③ 元陶宗仪：《辍耕录》(卷二)。

④ 元陶宗仪：《辍耕录》"至今卒莫能改"。

⑤ 杨维桢：《铁匡乐府注》(卷四)。

笛锣板,大小钲钹之属齐声振响。亦起近年,吴人尤尚之。"十番鼓的曲体,可分为鼓段的大型套曲和无鼓段的若干曲牌联奏两种,有鼓段的又可分为散套与正弦。散套是将若干曲牌按一定的方式联成套曲,在曲牌间并无紧密的联系,可分可合,可多可少。正套正好相反,它的结构很严密,主要部分是将某曲牌作为主体,运用变奏的手法发展而成。如《满庭芳》正套:《梅梢月》、《凝瑞草》、《满庭芳》、《后满庭芳上段》、《慢鼓段》、《满庭芳》、《满庭芳中段》、《快鼓段》、《后满庭芳下段》、《尾声》。

《十番锣鼓》是流行于江浙一带的合奏音乐,产生于明代,它与十番鼓的差异,主要表现在所用的乐器、曲牌以及演奏方面。《十番锣鼓》的配器形式非常多样。只用打击乐器的称"清锣鼓";兼用丝竹的称"丝竹锣鼓";以打击乐或唢呐为主的称"粗锣鼓";以笛主奏兼用丝竹的称"笛吹锣鼓"或"细锣鼓";以笙主奏兼用箫与弦乐的称"笙吹锣鼓";以唢呐和笛轮流主奏兼用丝竹的称"粗细十番锣鼓"。

《潮州音乐》是主要流行于广东潮州、汕头地区以合奏为主的民间器乐乐种,分广场乐和室内乐两类。广场乐包括潮州大锣鼓、潮州外江锣鼓等数种;室内乐包括潮州弦丝乐、潮州笛套古乐等。潮州大锣鼓是以高亢嘹亮的吹管乐,与有特色的地方打击乐相结合而形成的大型吹打乐,演奏风格浑厚雄健,刚劲激昂。潮州弦丝乐是以弹拨乐为主,演奏古乐诗谱的丝竹乐,演奏风格纤细雅致、朴质清秀。潮州音乐的曲调源于当地民歌小调,并吸收弋阳腔、昆曲、汉调、道调和法曲的音乐。潮州大锣鼓在清咸丰年间已成熟,在流传过程中积累了丰富的曲目,如大锣鼓中以表现历史题材的传统曲目18大套等。潮州弦丝乐的记谱沿用古老的"三四谱",调式名称和演奏特点也根据"二四谱"形成和产生变化,如轻三六、重三六、轻重三六、反线、活五等。这些谱式的变化使旋律色彩产生了变化和发展,形成了独特的地方风格。

《福建南音》又称南曲、南管、南乐、弦管,流行于闽南泉州、晋江、厦门、龙溪、台湾等地和东南亚一带的以合奏为主的器乐乐种。它的历史悠久,根据使用的乐器、演奏的特点和曲牌名称等方面的研究分析,与唐、宋、元、明时期的音乐有密切关系。南音使用的琵琶(俗称"南琶")面板上开有两个月牙形音孔,演奏时横抱,手法较简单,与唐代曲项琵琶相类,吹管乐器洞箫也与唐代尺八相近,拉弦乐器二弦与宋绘奚琴几乎一样。曲牌名称有唐代之前的《汉宫秋》、《后庭花》、《摩柯兜勒》,唐时的《甘州曲》和《凉州曲》等。存世的南音最早谱集是清咸丰年间刊印的《文焕堂初刻指谱》。南音的曲调受大曲、宋词、元曲以及昆腔、弋阳腔、佛曲和地方戏曲、民间音乐的影响,形成了自身的风格特点,保留了古代某些音乐风貌,被誉为中国音乐的活化石。南音的乐队编置分为上四管与下四管,在演奏风格方面,上四管比较清闲淡雅,下四管较活泼流畅。南音的曲目分"指"、"谱"、"曲"三大类。"指"是指有唱词、有乐谱并标记琵琶演奏符号的大型套曲,每套有一个故事情节;"谱"是指有标题的器乐套曲;"曲"是指结构简单、词曲活泼的散曲。

《西安鼓乐》是流行于陕西西安地区以合奏为主的民间器乐乐种,其中以长安县何家营、周至县南集贤村、蓝田县等处最著名。所用管乐器有笛、笙、管,以笛为主;击乐器有座鼓、战鼓、长鼓、独鼓、铙、钹、大小锣等。乐曲结构很大,全曲分前后两大部分。前部分由开场锣鼓、引子、清吹、鼓段组成,后部分由头、正身、尾组成。从乐种的结构、乐谱、曲名、所用乐器等方面分析,与唐宋大曲有着千丝万缕的联系。鼓乐记谱法与宋姜白石使用的工尺谱相似,多用六、尺、上、五等四种调性。现存最早的曲谱是清康熙二十八年(1689年)的抄本,可知其在清初已相当流行。鼓乐的曲调源于宋词、元杂剧曲牌、南北曲,也有少量民歌小曲、器乐曲牌。演奏形式分坐乐、行乐两种。坐乐在室内演奏,它有严格而固定的曲式结构,演奏风格热烈,气势浑厚,曲调生动活泼;行乐在街上行进或在庙会等群众场合演奏,节奏平稳、徐缓,风格典雅。

《智化寺音乐》又称《智化寺京音乐》，是北京以明正统年间修建的智化寺为中心的几处寺院的僧人迭代相传地保存下来的管乐。目前存见的最早乐谱抄本是清康熙三十三年(1694 年)由智化寺僧人所抄的《音乐腔谱》。此外，各处抄本曲谱共有 300 余首。智化寺音乐的曲调有的源于唐宋词牌和元明南北曲；有的来自民间久已流传的器乐曲牌。

《山西八大套》俗称八大套，是主要流行于山西五台、定襄两县的民间器乐乐种。清中叶即在民间流传，被五台山青庙宗教音乐吸收。僧人们在佛事中演奏时，基本上保留着民间的演奏形式和内容。抄写曲谱所用的记谱符号，与南宋张炎《词源》一书基本相同，应是古代鼓吹乐在山西的遗存。所谓八大套是指该乐种保存的八套传统整套器乐合奏。每一套又由二三个至十个左右的曲牌组成。曲牌有《山坡羊》、《朝天子》、《棉达絮》、《王大娘》、《采茶》等。所用乐器有大小管、唢呐、笛、云锣、小钹、板、鼓等。其曲调源于民歌、民间器乐曲、戏曲曲牌和宗教音乐。演奏风格简朴清雅，快板部分情绪欢快，气氛热烈。演奏由散板起，先慢后快，越来越热烈。

《辽南鼓吹》是流行于辽宁省海城、牛庄、南台、鞍山和沈阳等地区的民间鼓吹乐种，明清时期已开始流传。艺人们保留的乐谱大多是清道光、咸丰、光绪年间的传谱。曲调源于元、明以来的南北曲和民间器乐曲牌及民歌。辽南鼓吹分“汉吹”、“大牌子曲”、“小牌子曲”和“水曲”四类，演奏风格多数热烈、高亢，也有的乐曲哀怨凄凉。如《江河水》一曲便是这种情绪，此曲是以辽南鼓吹中的笙管曲牌改编的。

三、艺乐历程中的琴乐

我国古琴艺术进入到艺乐时期，是一个发展的繁荣时期。此期多位皇帝都提倡琴乐艺术，这对促进古琴艺术的发展起到了有力的推动作用，曾一度受到唐代外来音乐冲击的古琴音乐，在宋代重新恢复了正统音乐的地位。特别是宋太宗，视“鼓琴为天下第一”。由于太宗的推崇，鼓琴在朝野文人士大夫中间十分盛行。宋代民族矛盾尖锐，弹奏古琴往往成为文人骚客、爱国琴人坚持民族气节的象征。明清时期由于大量琴谱的刊印，理论著作日益增多，各地琴人受民间音乐和地方语言的影响，在增强琴乐表现力的同时形成了各自的审美要求和欣赏情趣，不断促进了艺乐古琴艺术的完善。无论在古琴演奏手法的复杂精妙方面，还是在琴曲创作的内容深度方面，都有较快的发展和明显的突破，形成了许多有着师承渊源、世代相传、各具风格的琴乐流派。

(一)琴曲

艺乐时古琴曲发展较快，尤其兴盛于明清时期。此期名家辈出，流派纷呈，琴谱编印、琴乐创作蔚然成风，产生了大量的琴曲作品。宋代的著名琴曲有《潇湘水云》；明清时期的著名琴曲有《醉渔唱晚》、《平沙落雁》、《秋鸿》、《伯牙问子期》、《鸥鹭忘机》、《龙翔操》、《梧叶舞秋风》、《长门怨》、《渔樵问答》等，而流传最广、影响最大的当推《潇湘水云》和《平沙落雁》。

《潇湘水云》是 700 余年来流传最广、影响最大的一首琴曲，初刊印于明代朱权编撰的《神奇秘谱》(1425 年)。其解题曰:“是曲也，楚望先生郭沔所制。先生永嘉人，每欲望九嶷，为潇湘之云所蔽，以寓倦倦之意也。”潇、湘为古代湖南境内的两条河流。九嶷山也位于湖南境内，据传舜葬于此地，因而在人们心目中九嶷山是崇高民族精神的象征。《潇湘水云》描写作者泛舟潇湘两水的汇合处，欲眺望九嶷山，却被云雾遮住，不禁触景伤情。作品借九嶷山为“云水所蔽”的形象，寄托了作者对现实的黑暗与贤不逢时的义愤。现存《潇湘水云》琴谱多达 50 种。明《神奇秘谱》为十段：一、洞庭烟雨；二、江汉舒情；三、天光云影；四、水接天隅；五、浪卷云飞；六、风起水涌；七、水天一碧；八、寒江月冷；九、万里澄波；十、影涵万象。清代发展为十八段，全曲可分为四大部分，并带有引子和尾声。《潇湘水云》借浩渺水波和苍茫云烟，表达对元兵侵入的愤慨和对民族危亡

的忧思,是一首洋溢着爱国主义热情的古琴名作。作品以飘逸的泛音和自由的节奏,描绘云雾缭绕、水波荡漾的意境。利用散音、按音、泛音的色彩变化和大音程跳进、大幅度的吟音等演奏手法,表达出目睹山河破碎之痛,抒发了忧国忧民之情。四、八段中运用了散音、按音的应合,左手按指荡吟,右手用异弦同音不同音色的相互呼应等手法,表现了令人神往的云水掩映、烟波浩渺的艺术境界。全曲结构严谨,节奏跌宕,乐思奔涌,情景交融,具有高度的思想性和艺术性,从而成为我国古典音乐中的杰作。

《平沙落雁》的曲谱最早见于明崇祯七年藩王朱常淓刊印的《古音正宗》,卷首有崇祯七年(1634 年)"朱氏自序"。最早称《雁落平沙》,后简称《平沙》。作者说法不一,有唐代陈子昂、宋代毛仲敏、明代朱权等,但所见琴谱均为明末或清代所载,刊载它的谱集有 50 多种,包括不同的传谱在内,则有近百种之多,是传谱版本最多的琴曲之一。这首乐曲流畅生动,表现手法简练,将抒情性与情节的发展巧妙地结合在一起,易于听众理解。《天闻阁琴谱》题解云:"盖取其秋高气爽,风静沙平,云程万里,天际飞鸣。借鸿鹄之远志,写逸士心胸者也。"《琴苑心传全编》云:"盖取清秋寥落之意,鸿雁飞鸣,秋中之景物也。"都认为是借景抒情之作。曲中描绘雁群飞鸣、盘旋翱翔、翻飞击翅、徐徐降落、引吭哀鸣等种种情态极为出色。乐曲有七个自然段,可以分为三个部分,第一部分包括第一、二两段,描写深秋来临,天高云淡,雁行和鸣,自远方徐徐飞来,"倏隐倏现,若往若来"的悠然神态的景象;第三、四、五段为第二部分,描写雁群将落,"欲落将落"、"欲下未下",回环顾盼,空际盘旋,绕洲三匝,最后降落沙滩;第六、七段为第三部分,表现雁群初落,立足未稳,惊而复起,"或飞或落,或落或鸣",惊而喧闹。最后以几声滑奏表现"孤雁引吭哀鸣"的情态,秋夕与归雁一起淹没在暮色苍茫的夜色之中。乐曲虽为描绘雁群,但表现了一种较高的艺术境界,可以说是明清时期富有代表性的一支优秀琴曲。

《醉渔唱晚》是川派琴家张孔山的传谱。《醉渔唱晚》最早见于《百麓堂琴统》(1549 年),据说此曲是唐代诗人皮日休、陆龟蒙听渔父醉歌而作。全曲由七个乐段加尾声而成,通过一个主题音调的变奏发展而成,主题音调豪放,素材简练,结构严谨。形象鲜明地描写了傍晚时分渔夫醉后豪放不羁、摇橹狂歌而归的醉态。后来被改编成筝、小提琴独奏、高胡与筝的二重奏等多种形式的器乐曲。

《渔樵问答》的曲谱最早见于明嘉靖三十九年(1560 年)肖鸾刊印的《杏庄太音续谱》。古代文人常自以不得志于社会,对隐身林泉的生活倍加向往,崇尚陶渊明、张志和的仕途污浊、田园足乐的思想,《渔樵问答》即描写此种意境。《琴学初律》说此曲"曲意深长,神情洒脱"。此曲与清末川派琴曲《醉渔唱晚》有异曲同工之妙,似姊妹曲。

《良宵引》的曲谱最早见于明万历四十二年严澂刊印的《松弦馆琴谱》。一般初习古琴者多先学此曲,它短小精致,且"起承转合,井井有条,浓淡合度,意味深长"(《琴学初津》)。《良宵引》分三个自然段,第一段用泛音作引子,将人们引入朦胧的夜色中,主题音乐平稳舒展;第二段将主题移低八度压缩呈示,后半部用"撮音"双声作转句而进入第三段;第三段基本上再现第二段,去"撮音"引入与引子遥相呼应的尾声,全曲气度悠闲,恬静而无杂扰之音,有良宵美景之情趣。

(二)琴家

郭沔,号楚望,南宋杰出的琴家,古琴浙派创始人。浙江永嘉(今温州)人。南宋宁宗开禧年间(1201—1207 年),他在张岩的门下作"清客",离开张家时,幸得北宋宫廷的"阁谱"和张岩收集的民间"野谱"。以后他自己也收集和整理了不少流传于民间的琴曲。南宋理宗时,被毛逊、杨缵、徐宇等人奉为宗师。他以其出色的演奏和精湛的琴艺培养了不少学生,其中毛敏仲、刘志芳、徐字都成了当时著名的琴家。郭沔所处的时代,正是元兵大举南下,宋王朝即将灭亡的前夕。他

热爱祖国，但又有生不逢时、怀才不遇的不平思想，因而心情很矛盾，精神很苦闷。他的作品还有《泛仓浪》、《秋鸿》等出色的琴曲，但多是通过对自然景物的描写，表达他对祖国山川的热爱和对时势飘零的感慨。他的创作技巧很高，善用传统的情景交融的手法。宋末元兵入浙，文人相继南迁，他移居湖南衡山附近的萧湘汇合处，常常泛舟江上，用琴声抒发他眷恋祖国山河的思想感情，因而创作了琴曲《潇湘水云》。作品倾注了作者关心国事和内心忧郁激愤之情。它是浙派琴曲中最具影响力的作品。

徐诜，明代著名琴家，字和仲，以教书为业。徐诜继承家学，琴技尤为高超。他曾得到明成祖的召见与赏赐，对皇室有恩感之情，创作了《文王思舜》等琴曲，以歌颂最高统治者。他曾编印了《梅雪窝删润琴谱》。

严澂，明代著名琴家，其父曾官至宰相，他做过三年知府，在京师曾向琴人沈音及民间琴师学琴，失意后退居山林，又向徐门弟子陈星源学琴，他组织了琴川社。严澂曾主持编印了《松弦馆琴谱》，收入他弹过的 29 曲和撰写的文论《琴川谱汇序》，文章强调琴艺应发挥音乐本身的表现力，认为"盖声音之道微妙圆通，本于文而不尽于文，声固精于文也"，曾使"一时琴道大振"。

徐青山(上瀛)，明代著名琴家，是严澂的兄弟，是虞山派的另一位代表人物。徐青山强调琴曲演奏过程中的对比性。他除了收集编定琴谱外，还著有在琴学影响较大的表演美学著作《谿山琴况》。书中总结了"和、静、清、远、古、淡"等二十四况。作者对每"况"都作了较详尽的阐述，以第一况"和"为例，他讲到弦与指、指与音、音与意的相合，即乐器、演奏技巧、音乐的表现等方面要合为一个整体。在况与况之间，或每况的论述中，徐青山继承和发展了道家和嵇康等先哲的见解，强调孤高寡和的情调，追求静穆古雅的风格。

徐常遇，清初著名琴家，编有《琴谱指法》。他的琴艺强调"古人本来所有"，认为古曲"可删不可增"。他的三个儿子都是造诣颇深的琴家。徐祜、徐祎兄弟的琴艺曾轰动京师，受到康熙皇帝的召见。徐祎之子徐锦堂还传教了广陵派后继琴家吴灴等人。

徐祺、徐俊父子是清代著名的广陵派琴家。徐祺笃志琴学，"每以正琴为已任"，曾赴中原，东南广大地区遍访知音之士，研究名家琴谱，用 30 余年时间，编成《五知斋琴谱》，谱中每曲均写有题解和后记。其中不少曲目由徐祺、徐俊父子吸收各流派特点进行艺术加工，使传统乐曲有了新的发展。父子二人为清代琴学的发展作出了杰出的贡献。

(三)古琴流派

由于艺乐时期历程中琴乐的高度繁荣，形成了古琴演奏的众多派别。琴谱解读(二度创作)异彩纷呈，口传心授的师徒学缘传承的发展，演奏风格及理论主张丰富多样，促进了多种琴派的形成。琴乐众多流派的出现恰是古琴音乐繁荣的标志。各琴派有自己的曲目、刊本、审美标准、欣赏习惯。

宋代琴派有两大类。一是师承渊源、世代相传的艺术流派。如宋初的宫廷待诏朱文济，他的得意门生是京师的和尚慧日大师夷中。夷中"尽得其法"，又传授给越僧义海，"海尽夷中之艺"。《梦溪笔谈》云："海读书，能为文，士大夫多与之游，然独以能琴知名。海之艺不在声，其意韵萧然，得于声外，此众人所不及也。"夷中另一弟子是知白，欧阳修有诗赞美知白的演奏："吾闻夷中琴已久，常恐老死失其传。夷中未识不得见，岂谓今逢知白弹。遗音仿佛尚可爱，何况之子传其全。"义海的学生是则全和尚，则全的弟子是钱塘僧照旷……如此师徒相传已是到了宋徽宗政和、宣和年间。这一琴僧系统纵贯北宋达一个半世纪之久。二是地域琴派。即京师派、两浙派、江西派。北宋政和年间(1111—1117 年)成玉磵的《琴论》曰："京师、两浙、江西，能琴者极多，然指法各有不同。京师过于刚劲，江西失于轻浮，惟两浙质而不野，文而不史。"京师琴派较多保留北宋

宫廷所藏古谱——阁谱的原貌,风格偏于"刚劲";江西琴派所弹谱本比阁谱声紧,风格偏于纤丽;两浙琴派兼有两者之长,主张理论与实践上创新,反对墨守成规,在琴坛上影响较大。

明清的古琴音乐以流派众多而闻名。明清古琴有虞山派、金陵派、楚派、蜀派、广陵派、浙派、诸城派、九嶷派、浦城派、凤阳派、江派(琴歌)。浙派是以浙江四明(宁波)著名琴家徐诜为首。其曾祖为南宋琴家、书法家徐天民,从徐天民起,得徐家传授琴艺的称"徐门正传",后称为浙操徐门。习徐门琴艺的著名琴家还有黄献和肖鸾,黄献刊刻了《琴谱正传》,肖鸾编辑了《杏庄太音补遗》和《杏庄太音续谱》。虞山派创始人是严澂,他在琴学上有较深的底蕴。失意后利用自己的社会地位,在常熟虞山组织琴家结成琴川社,形成了明清时期的琴川派,因地处虞山,又称虞山派。虞山派的另一位代表人物徐青山(上瀛),其演奏风格与其兄严徵不尽相同:严澂提倡"清微淡远",要"取其古淡清雅之音,去其纤靡繁促之响";而徐青山则认为"调之有徐必有疾"。他将严澂未曾收录的《乌夜啼》、《雉朝飞》、《潇湘水云》等优秀琴曲继承下来,所传 30 余曲,由他的弟子夏溥在清康熙十二年编印成《大还阁琴谱》。广陵派是在清初至太平天国这一段时间,由徐常遇、徐祺、秦维瀚等琴人形成的以江苏扬州为中心的一大琴派。较晚的广陵派琴家秦维瀚,号称蕉庵,编有《蕉庵琴谱》。现在江苏扬州仍然活跃着不少广陵琴人,并组织了《广陵琴社》。至清末,影响较大的琴派还有以张孔山为代表的川派,以王溥长、王心源、王鲁宾为代表的诸城派;以黄勉之、杨时百为代表的九嶷派等。其中,川派加工的琴曲《流水》较为著名。

第九节 艺乐时期的音乐著作

艺乐之初,许多文人因社会的变迁而进入到音乐领域,从而大大加强了艺乐时期重要音乐论著、文献的编撰和刊印工作,出现了一批具有相当影响力的学术水准较高的音乐论著,使此期成为中国古代音乐论著刊印最多、著述最丰富的时期。同时,此期也是我国古代音乐美学思想发展的重要时期。此期的音乐理论研究具有内容广泛、分类精细、考证深入的时代特色,对于我国古代音乐史的研究有着重要的参考价值。在宋元音乐论著中,不仅有对古籍经典中音乐论述的诠释,研究历代歌曲发展的专著,也有总结宋元戏曲表演艺术和歌唱方法的著作,以及专论表演艺术的琴史、唱论。明清时期的音乐理论研究更为活跃,论述戏曲的理论著述尤多。随着地方戏的发展和京剧的兴盛,我国的戏曲理论批评步入了成熟阶段。这是我国封建时代文人对戏曲理论著述研究最令人瞩目的时代,其成果之丰富,领域之广泛,作家之众多,形成了一股研究戏曲艺术的时代性潮流。其中有影响的戏曲理论著述至少在 200 部以上,涉及对不同戏曲剧种、作品、作家、唱法、编剧等各个方面的记述与研究。出现了金圣叹和李渔①这两位著名的戏曲批评家,并出现了许多有关戏曲创作和表演的著述,不少精辟的音乐美学见解和戏曲演唱理论,仍为今天所用。其中学术价值较高、影响较大,且保存至今的音乐著作有:陈旸的《乐书》、沈括的《梦溪笔谈》、燕南芝庵的《唱论》、王灼的《碧鸡漫志》、张炎的《词源》、朱长文的《琴史》、成玉磵的《琴论》、徐大椿的《乐府传声》、徐上瀛的《豁山琴况》、徐渭的《南词叙录》、李开先的《词谑》、王骥德的《曲律》、姚燮的《今乐考证》、东山钓史的《九宫谱之总论》、魏良辅的《南词引正》②、王世贞的《曲藻》、

① 戏曲理论家李渔在《闲情偶寄》中对我国戏曲艺术随着时代发展的变异现象做出了极其精到的规律性总结,提出了"变则新,不变则腐;变则活,不变则板"的著名论断。

② 魏良辅的《南词引正》又名《魏良辅曲律》。

李贽的《杂说》、沈宠绥的《度曲须知》、李渔的《闲情偶寄》、李调元的《剧话》、李斗的《扬州画舫录》、焦循的《剧说》和《花部农谭》等。

一、陈旸《乐书》

陈旸《乐书》是我国古代第一部音乐大百科全书。陈旸，北宋音乐理论家，福建闽清人，生卒年不详。一生主要活动于北宋神宗、哲宗、徽宗时期。陈旸《乐书》耗时二十余年，成书于建中靖国元年(1101 年)，于徽宗崇宁二年(1103 年)进献朝廷。全书 200 卷，前 95 卷摘录了《礼记》、《周礼》、《仪礼》、《诗经》、《尚书》、《春秋》、《周易》、《孝经》、《论语》、《孟子》等古代经典书籍、音乐文字和注释，并阐述了儒家的音乐思想；后 105 卷论述律吕五声、历代乐章、乐舞、杂乐、百戏、典礼等，并详细记述了前代和当代的宫廷雅乐、民间音乐、少数民族音乐和外国音乐与乐器。不少乐器还绘图介绍和释文，是研究古代乐器的珍贵资料。但其来源却取自现已散佚或少见于他书的唐宋乐书，如《唐乐图》、《乐法图》、《律书乐图》、《大周正乐》和景祐冯元的《乐记》等等。

陈旸《乐书》是反映宋代音乐学术研究成就的宏幅巨作。作为北宋时期宫廷雅乐派的代表人物，陈旸在《乐书》中也存在一些复古和落后的内容，如对俗乐和胡乐持否定的态度。陈旸以儒家的中庸之道作为衡量音乐的标准，认为“古乐之发，中则和，过则淫”，主张“五声十二律，乐之正也；二变四清，乐之蠹也”。陈旸的音乐思想是宋代宫廷雅乐派复古主义思想的反映，具有保守的倾向和明显的历史局限性。由于该书保存了“俗部”、“胡部”、“乐器图”等极为珍贵的音乐史料，具有重要的文献价值，是我们研究宋代之前音乐的重要音乐文献。

二、《琴史》

《琴史》是我国早期的一部古琴音乐史专著，是一部以琴人、琴家传记为脉络的富有创造性琴学成果。作者朱长文(1038—1098 年)，字伯原，号乐圃，北宋人，出身书香门第官宦之家，祖父曾任刑部尚书，因善鼓琴而得太宗嘉奖。朱长文 19 岁考中进士，后因坠马伤足不愿为官，回到家乡苏州教书。朱长文家中藏各类书籍两万多卷，他博览群书，著作有百卷之多，但多半在战乱中遗失。《琴史》由其侄孙朱正大于绍定六年(1233)刊印传世。

《琴史》共分六卷，前五卷记述了“上自唐虞，下迄皇宋”的 162 位琴人，以及与琴人有关的人物事迹。“经史百家、稗官小说莫不旁搜博取”，共 146 条。后一卷收有 11 篇论著，论述了琴的形制，琴弦、琴徽等各部位名称，琴调、琴歌、琴论(琴的美学理论)等问题。由于《琴史》是用前人记叙的史料编撰为主，因而保存了不少珍贵琴学史料。由于所编材料多未注明出处，给继续研究造成了一定困难。朱长文的《琴史》提出了“琴有四美，一曰良质，二曰善，三曰妙指，四曰正心”的美学理论，他从琴的选材制作到演奏的技巧和感情，都要求达到“尽美”的境界。

三、《琴论》

《琴论》的作者是北宋政和年间(1111—1117 年)的著名琴家成玉磵。《琴论》认为，只有内心能够自如地驾驭技巧，做到“得之于心，应之于手”，表演者才能完美地表达音乐内容。只有当艺术家能摆脱全部技巧的束缚，其表演方可致臻于出神入化的境界。而完美境界的获得，必须在刻苦磨炼的同时，务求“悟”明全部技巧的要领和用意。

成玉磵认为，一个琴家在艺术上要有所成就，必须达到合于规矩又出于规矩的境界，即“惟其至精熟，乃有新奇声”。而“新奇声”的创造必须吸收各家的长处，再加上个人的独创。他批判了当时琴坛盛行的复古观点，强调远古至今的琴曲“皆规模古意为新曲”，而古曲流传至今难免有

谬,非删改不可。作者强调对古曲进行整理、发展的观点,是对中国古代音乐渐变传承行为的突破,在当时无疑是有其进步意义的。而要求琴曲创作应有"上古之遗风"、"使人如在云外"的观点,又与北宋复古的琴乐思想有直接的联系。

《琴论》认为演奏一首作品,除了技巧外,还要有"风韵"。"风韵"就是琴家的思想与气质修养凝练而成的艺术特质。《琴论》所倡导的艺术风格与艺术特点,虽注重含蓄但偏于恬淡,强调的仍然是"正音雅致,非俗耳所知"的孤高寡合情调风格。

四、《碧鸡漫志》

《碧鸡漫志》为南宋王灼撰写。王灼,字晦叔,号颐堂,又号小溪,四川遂宁人,生平事迹不详。全书共分5卷。该书是笔者于南宋绍兴年间寓居成都碧鸡坊(1145—1149年)期间所著而得名。这是一本研究歌曲的专著。全书记载了上古至唐代歌曲的发展和衍变;评论了北宋词人的风格和流派;考证和分析了唐代《霓裳羽衣曲》、《凉州》等28首乐曲的源流、标题、宫调等方面,兼论这些乐曲与宋词的关系;介绍了北宋著名的民间艺人张山人、孔三传等人的有关活动,具有很高的史料价值。作者序言记曰:"因旁缘是曰歌曲,出所闻见,仍考历世习俗,追思平时论说,信笔以记。"作者有自己独特的见解,他认为,"古者,歌工,乐工,皆非庸人","古人因事作歌,输写一时之意,意尽则止,故歌无定句;因其喜怒哀乐,声则不同,故句无定声"。表达了音乐可塑性的本质和与情感不对应性的音乐美学思想。《碧鸡漫志》是研究唐宋音乐的重要著作。

五、《词源》

《词源》为南宋张炎所撰。张炎(1248—1314年),字叔夏,号玉田,乐笑翁,临安(今杭州)人。他用词典雅,有《山中白云》词集。《词源》一书分上下两卷共30目,上卷有五音相生、律生八十四调、古今谱字、管色应指字谱、律吕四犯、结声正讹、讴曲旨要等十四目。其中《讴曲旨要》除论及词曲创作法则外,专论词曲演唱技法,它对把握宋代词曲的声乐技巧及演唱风格,具有极其珍贵的研究价值。下卷有音谱、拍眼、制曲、令曲、杂论及杨守斋作词五要等十六目。下卷主要是论述歌词的创作原则。书中关于84调、管色应指字谱、拍眼、曲式及词曲演唱方法等许多方面的论述均有较高的价值,它是研究古代乐律和宋词音乐的重要文献资料。

六、《梦溪笔谈》

《梦溪笔谈》为北宋沈括所撰。沈括在《梦溪笔谈》中对许多音乐问题发表了意见,其中有不少见解至今仍有意义。一是关于歌唱的"词曲结合"、"字正腔圆"问题,他认为歌唱的声调要与歌词相符合才能感动人;二是关于器乐演奏中的"重技轻情"、"重技轻理"的问题,他批评有些器乐演奏者只重形式,不重情感和技理。他认为单靠乐器发音、单靠技术是不能感动人的;三是在体鸣乐器的发音原理上,他认为古代乐钟是扁的(即钟体横截面作合瓦形),故声短。今人不懂都做成圆钟(周代是我国古代扁型乐钟的高峰,其后走向衰弱,自宋以后只用于雅乐),所以音长,快速演奏时就"清浊不可复辩"。沈括这些音乐见解对后世演唱、演奏、乐器制造等研究的影响是重大的。

《梦溪笔谈》共26卷,又有《补笔谈》3卷、《续笔谈》1卷,共609条。音乐部分主要集中于卷五、卷六,共50多个条目。其中涉及音乐的有《乐律》两卷33条,《补笔谈》有乐律11条。所论不仅是乐律,还有乐曲、乐器、演奏技术、歌唱、音乐思想等。《梦溪笔谈》是我国古代一部综合自然科学和人文科学的划时代著作。其内容涉及天文、数学、物理、化学、生物、地质、地理、气象、医

学、工程技术、文学、历史、音乐和美术等极为广泛的领域。

沈括(1031—1095年)，字存中，钱塘(今杭州)人，仁宗嘉祐进士。曾参与王安石变法，晚年居住于润州(今江苏镇江)筑梦溪，所著《梦溪笔谈》概括了沈括的毕生所学。据《宋史·文艺志》载，沈括尚有《乐论》、《乐器图》、《三乐谱》和《乐律》等音乐专著，但均已失传。《梦溪笔谈》所论问题论据充分、切合实际，极具说服力。沈括不仅是一位著名的科学家，也是一位音乐理论家，他在古代乐律、音乐评论、器乐演奏、唐宋燕乐、乐器制作、声音共振现象等方面均有较深入的研究，多有独创性的论述和精深的见解。《梦溪笔谈》反映出我国古代音乐研究的重大成果，是一部研究宋代音乐的极为宝贵的资料。

七、《唱论》

《唱论》为元代燕南芝庵所撰。燕南芝庵，生平不详。全书不分卷，31节。《唱论》是宋金元声乐理论方面的专著，也是一部我国最早论述声乐的著作。它论述了宋金元戏曲的演唱方法、乐曲名目、曲式结构、品种、内容，兼及歌唱格调、音乐节奏、宫调、声情、流传地区等内容，列举了自古以来的音乐名家以及其他相关音乐理论，提出不少精辟见解。它是我国古代较全面地论述歌唱艺术的一部理论著述，但其中也存在缺陷。《唱论》没有结合歌唱内容的表达谈声乐技巧，更谈不上生活与技巧的关系，对声乐技巧问题也没有做到细致分析。近人周贻白先生对此作了《戏曲演唱论著辑释》，是重要的参考资料。

在声乐观上，《唱论》从六个方面进行了论述：一是《唱论》强调“重声轻器”音乐观念，认为“丝不如竹，竹不如肉”。即弹拨音乐不如吹管音乐，吹管音乐不如人声歌唱。二是《唱论》强调歌唱咬字和声腔之间的关系。宋末唱赚论著《遏云要诀》曾论及“腔必真，字必正”，歌唱咬字要分清“唇、喉、齿、舌”；张炎《词源》也说：“腔平字侧莫参商，先须道字后还腔。”《唱论》提出“字真、句笃、依腔、贴调”“声要圆熟，腔要彻满”的观点。这比艺人中常说的“字正腔圆”的要求更加细致。三是《唱论》强调歌唱气息的运用，认为美好的唱腔一定要有气息的支持和发声吐字的统一，音乐表现与气息的运用关系密切。他提出“偷气、取气、换气、歇气、就气、爱者有一口气”等方法。可见当时声乐艺术家运用气息的技巧已有相当高的水平。四是《唱论》注意到歌唱者不同音色与演唱风格的统一问题。认为各种歌唱技巧均有得失，各有所长而不偏执一见。注意到表演要严格掌握分寸，风格或音色尽管可以多种多样，但切不可过。书中指出“有唱得雄壮的，失之村沙；唱得蕴拭的，失之乜斜；唱得轻巧的，失之闲贱；唱得本分的，失之老实；唱得用意的，失之穿凿；唱得打掐的，失之本调”。五是《唱论》一方面注意到唱腔的旋律美，如“抑扬顿挫”、“萦纡牵结”、“敦拖呜咽”等，一方面对歌唱中的毛病和许多不美的声音进行细致的分析。指出“散散、焦焦、干干、冽冽、哑哑、嗄嗄、尖尖、低低、雌雌、雄雄、短短、憨憨、浊浊、赵赵。有格嗓、囊鼻、摇头、歪口、合眼、张口、撮唇、撇口、昂头、咳嗽”等毛病。六是《唱论》告诫学习者打好声乐基础的重要方法是多唱多练，严格训练，不怕吃苦。通过多唱多练使歌唱机能获得煅炼，容易使发声方法达到事半功倍的效果。《唱论》指出“词山曲海，千生万熟，三千小令，四十大曲”。

燕南芝庵在《唱论》中阐述了不少独到见解，不仅在歌唱的咬字、声腔、运气方面的论述颇为精辟，还指出了各种歌唱技巧的得失。它在一定程度上反映了当时声乐表演艺术所取得的成就，是我国古代关于歌唱艺术和音韵学的一部较为全面的理论著作。其中表述的多练多唱的原则，为其后声乐教学强调歌唱机能训练打下了理论基础。

八、《中原音韵》

《中原音韵》(1324 年)为元代周德清所撰。周德清,字挺斋,江西高安暇堂人,生平事迹不详。《中原音韵》是他在“作乐府三十年”的时间中,在大量填曲累积经验的基础上写成的。全书分两个部分:《中原音韵》和《正语作词起例》。

《中原音韵》是对北方《杂剧》作词和唱曲者极为有用的一部音韵谱。这部音韵谱在当时的出现,造成了我国音韵学史上一次极为重要的大变革。周德清着眼于当时流行的活的语音,根据当时在北方流行的,在演唱中获得成功的《杂剧》作品,定出新的音韵系统,编成此书。这部音韵谱,可以说是当时北方语音“中原语音”的第一次系统化。他极力反对根据《广韵》系统中在书面上长期肯定和保存下来的古代字音和各地流行的变异方言字音编写音韵谱。他在《正语作词起例》中表达自己的主张,说:“世之泥古非今,不达时变者众;呼吸之间,动引《广韵》为证,宁甘受鴂舌之诮而不悔。亦不思混一日久,四海同音;上自缙绅讲论治道,及国语翻译、国学教授、言语,下至讼庭理民,莫非中原之音。……合于四海同音,分豁而归并之,与坚守《广韵》之徒,转其喉舌,换其齿牙。”根据当时中原活的语音这一正确的原则,保证了这一音韵谱在字音问题上有新的可靠的基础。周德清以韵类为纲、字声为目建立分韵系统,为音韵学提供了新的范例。他将全部汉字分属于“东锺”、“江阳”、“支思”、“齐微”、“鱼模”、“皆来”、“真文”、“寒山”、“桓欢”、“先天”、“萧豪”、“歌戈”、“家麻”、“车遮”、“庚青”、“尤侯”、“侵寻”、“监成”、“廉纤”19 韵部;在每韵之中,又根据字声分为平声(分阴、阳)、上声、去声三声,而将入声归并入三声之中,另用“入声作平声”、“入声作上声”、“入声作去声”等标目,把入声字附列于三声之后。这一系统成为明、清以来曲韵发展的基础,也为今天的剧韵十三辙以及北京语的音韵研究作了初步的准备。

《正语作词起例》具体分析了某些汉字的声韵,分 12 宫调,举出了当时《杂剧》中较常用的 335 个曲牌名称,提出了“知韵、造语、用事、用字、入声作平声。阴阳、务头、对偶、末句、定格和套数”的“作词十法”(实际是十一法),其价值也是很高的。

九、《乐府传声》

《乐府传声》是清代著名戏曲理论家徐大椿的著作,这是一部清乾隆十三年(1748 年)以前产生的重要戏曲声乐论著。该书继承了明魏良辅、沈宠绥等各家对昆曲演唱的论述,是与清代昆曲演唱成果相结合撰写成的戏曲声乐著述。《乐府传声》针对当时戏曲只追求声音,不顾内容表现与感情表达的错误倾向,提出了“以情为重”、“声情兼备”的主张。他认为戏曲有“生、旦、丑、净”角色分工,也应有“忠义奸邪,风流鄙俗,悲欢思慕”之别,演唱者如果不能在表现不同角色性格特征的同时,揭示其思想感情,就“不得其情”。重“情”的目的在于感人,要感人必须深知戏曲的“意义和曲折”,即歌词的内容与曲调的形式结构等。如不然,就不能设身处地模仿其人之性情气象,宛若其人之自述自语,就不能达到“形容逼真,使听者心会神怡,若亲对其人,而忘其为度曲矣”的境地。

《乐府传声》强调戏曲必须讲究声乐技巧,指出了正确解决词曲关系的重要意义。作者用了很大的篇幅讨论咬字、吐字的问题,认为歌唱者不仅要正确掌握“五音”、“四呼”与“四声”,而且必须对“一字之音”的“头、腹、尾”有准确的“交代”,才能达到“字真”的要求,使“所说何人,悲欢喜怒,神情毕出”。书中较为细致地探讨了歌唱中“技艺关系”,即歌唱中的技巧表现、音乐形式美与刻画音乐形象、表现内容的关系。徐大椿强调戏曲演唱中断连、顿挫、轻重、徐疾与歌词内容关系的处理,认为南曲以“连中有断”为主,北曲则以“断中有连”为主,一曲之“神情”“皆在断中顿挫”。

而“顿挫”对于作品“神情”的表达尤为重要。演唱中的顿挫处理应以歌词句逗的要求为转移，顿挫适宜则一曲之和乐、悲恨毕现，所表之艳情、英气尽出。此外，徐大椿认为，演唱中贴切地把握轻、重、徐、疾极为重要。“轻”即吐字清圆飘逸，多表现从容喜悦及俊雅之人；“重”即吐字平实沉着，多表现急迫恼怒及粗猛之人。一曲之中某句当重，某句当轻；一句之中某字当重，某字当轻，并无定规，要灵活处理。

徐大椿的《乐府传声》不仅体现了明清戏曲艺术兴盛与说唱艺术繁荣所取得的前所未有的演唱理论高度，也是对中国历代声乐演唱理论的总结，是一部重要的歌唱理论著作。

十、《豁山琴况》

《豁山琴况》是一本古琴美学的著作，它集我国古代古琴美学思想之大成，被琴家们视为必读之琴书。作者是明末清初古琴虞山派代表人物徐上瀛。该书于明崇祯十六年(1643年)以前成书，是一部全面而系统地论述古琴表演艺术理论美学的重要文献。它系统而详细地论述了琴乐演奏中的技巧风格、表演意境等问题。《吕氏春秋·适音》载：“以危听清，则耳豁极。”高诱注：“豁，虚；不闻和声之故也。”顾名思义，《豁山琴况》追求的是琴乐空灵、缥缈的艺术境界，是古琴表演者在精神层面的追求。作者徐上瀛根据《琴声十六法》进一步分析补充为二十四况：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速，逐况阐述，颇为详尽。通过总结琴乐实践，探讨琴乐表演审美理论，为后人研究、借鉴与吸收古琴演奏技巧和审美思想提供了方便。《豁山琴况》关于“和”的理论认为，表演艺术中只有做到“弦与指合，指与音合，音与意合”，才能达到“和”的境界。“弦与指合”是指法必须符合琴及琴弦的客观性能。“指与音合”不仅要求取音准确，每个音、每个乐句乃至全曲必须节奏清楚、层次分明，更重要的是通过反映客观世界的“心”，使吟、猱、绰、注等指法、轻重缓急等技巧与音乐内容、演奏者情感和作品意境相适应，从而达到“音与意合”，即“音从意转，意先乎音，音随乎意”。徐上瀛十分注重风格在琴乐创造中的作用，认为风格是发于心、形于外的。他认为风格的建立，必须首先强调思想感情、心理素质等特质。这些内在特质只有通过表演者的气质和气息影响于外在的表现技巧和艺术特点才能生效。《豁山琴况》还着重论述了表演艺术中“神”的重要性，认为必须删减不必要的细节，以清淡简洁的笔墨揭示“神”。徐上瀛认为“神”与“远”(想象)有关，他从音乐美学的角度，论述了“远”与“气”、“神”之间的关系，这是《豁山琴况》的独到之处。

第十节　艺乐时期的乐律理论

中国乐律学研究有着悠久的历史，仅从十二律名产生算起，至今已有2500多年。各时期乐律学研究的内容重心不一。艺乐时期是中国乐律理论研究十分活跃的时期，无论在弦律，还是在管律、钟律、琴律研究上都取得了辉煌的成就。尤其是明代末期产生的十二平均律(新法密律)理论，更是将中国的乐律研究推向世界的高峰。

一、宫调命名法

(一)之、为调式系统

为调式、之调式的名称是日本学者林谦三在《隋唐燕乐调研究》一书中创用的术语。为调式与之调式是表达“律一声”结构宫调名称的两种不同的称谓方式，也可理解为是我国古代两种调

名的命名体系。之调式体系是以律名为均主,阶名为调首的命名法。如黄钟商在之调式称谓方式中应理解作:黄钟均之商声或商调式;可读作黄钟之商。之调式相当于我国古代旋宫术语“右旋”或“顺旋”。为调式体系是以律名、阶名、调首统一命名法。如黄钟商在为调式称谓方式中应理解作:黄钟律为商声或商调式(则与之调式体系的无射均之商声或商调式相同);可读作黄钟为商。为调式相当于我国古代旋宫术语“左旋”或“逆旋”。

(二)之、为调式在宋初的应用

唐代《雅乐》采用的是为调式系统,《燕乐》应用的是之调式系统。宋代初年,随着《雅乐》在宫廷中的泛滥,少数统治者对《燕乐》的兴趣,原先只用于《雅乐》的为调式系统,在《燕乐》中也开始运用,引起了两种系统的分歧。宋仁宗在他所著的《景祐乐髓新经》中就是用为调式系统去解释《燕乐》宫调系统。此时同一宫调名称,就出现了两种解释方法。如同是“黄钟角”这一名称,有的人依为调式的系统,解释作“黄钟为角”,有的人却依之调式的系统,解释作“黄钟之角”。一字之差,调的含义完全不同。两种解释方法的相异之处如表 4-5 所示。

表 4-5　为调式与之调式解释方法的相异之处

律名	倍夷则	倍南吕	倍无射	倍应钟	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
为调式	夷则为宫		无射为商		黄钟为角		太簇为变徵	夹钟为徵		仲吕为羽		林钟为变宫	夷则为宫		无射为商	
之调式		黄钟之羽		黄钟之变宫	黄钟之宫		黄钟之商		黄钟之角		黄钟之变徵	黄钟之徵		黄钟之羽		黄钟之变宫

(三)右旋和左旋

右旋和左旋是宋政和七年(1117 年)由北宋政府提出来作为整理宫调体系的两种方法。《宋史》(卷 129)中书省把某律为某调的为调式叫做“左旋”,把某均之某调的之调式叫做“右旋”,且反对左旋,主张右旋。经宋徽宗批准后正式废止为调式,确立之调式。这两种名称的“左”、“右”,是指旋宫图上宫音音位以黄钟为起点时,向左或向右的旋转方位。旋宫图盘心的旋转,按右旋(顺时针方向)或左旋(逆时针方向)都可依次从十二律和七声相配的关系中得八十四调(或从五声得六十调)。右旋以均为主,排列各调的次序。从黄钟均开始,不旋转盘即可得“黄钟(之)宫”、“黄钟(之)商”等七调;再将宫位右旋至大吕律,得大吕均七调;按律吕次序依次右旋,则各均各得七调。右旋十一次,总计得八十四调。左旋以“声”为主,按宫、商各声依次为某律排列各调次序。从“黄钟(为)宫”起,左旋六次始得“黄钟(为)商”、“黄钟(为)角”等七调;此时不转动盘即可得“大吕(为)宫”,即自此起再左旋六次,共得“大吕为某声”之七调;按此次序每左旋六次,皆各得七调,总计得八十四调,则需左旋七十二次。我国有关乐律学的史籍中:杂用这两种方法为宫调定名,常常因此意义混淆。北宋政和七年废左旋、为调式,推行右旋、之调式,后世即以这一年作为分界线,用来判断乐律家使用的是哪一种方法(左旋或右旋)①,如图 4-15 所示。

---

① 引自《中国音乐词典》第 470 页“右旋”条。

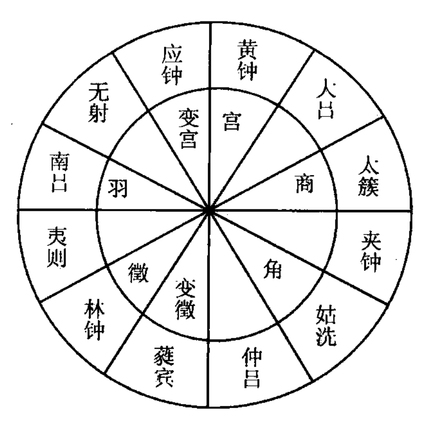


图 4-15　左、右旋宫盘

二、蔡元定及十八律

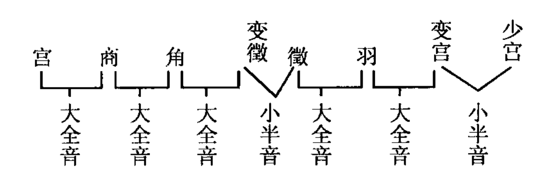
蔡元定(1135—1198 年),字季通,福建建阳人,律家多称之为蔡西山,是南宋乐律学家、音乐理论家。他从学于理学家朱熹,而实为师友关系。《宋史》说:"元定于书无所不读,于事无所不分,义理洞见天原,下至图书礼乐制度,无不精妙。古书奇辞曲义:人所不能晓者,一过目辄解……著有《太衍评说》、《律吕新书》2 卷(卷一《律吕本原》,13 篇;卷二《律吕辨正》,10 篇。朱熹作序,甚称许)、《燕乐》、《黄极经世》、《太玄潜虚旨要》、《洪范解》等。"蔡元定颇为明代不少律家(如李文察之流)之宗,而朱载堉除称赞他与朱熹共同主张"古乐有七声之妙"之外,却批评他拘守经学,附和"班志"(指《后汉书》)"迷惑千载",从治学思想之大处把他指作"不识律"之辈。

在律学研究方面,蔡元定提出了十八律理论,即十二管,六个律位兼用变律。实质就是京房 60 律的前 18 律,即 12 正律+6 变律,是三分损益法十二均旋宫的一种创造。这种截取选择并不始自蔡氏,而始于荀勖笛律。荀勖笛律取经验方法活用十八律;而蔡元定只是据京房旧法予以简明计算而已。

蔡元定在其《律吕新书·变律篇》中认为,何承天的新律"惟黄钟一律成律,他十一律皆不应三分损益之数,其失又甚于房(京房)"。十八律用三分损益法生律,求得十二律后继续求至十八律。后生出的六个律称为变律,八度还原后依次加在黄钟、太簇、姑洗、林钟、南吕、应钟律位之上,称为"变黄钟"、"变林钟"等。六个变律都比原有的同名律高一个最大音差。蔡元定的十八律的理论,显然不是何承天的道路,而是京房的道路,但在律数上有一定的限制。这种律制虽然不能解决回到出发律的问题,但是在一定范围内可以适应十二律旋相为宫的需要,对于当时来讲,具有一定的实用价值。

十八律的优点是,在以十二正律为宫时,可以在所有的十二均[①]中严格保持三分损益律七声音阶中的特有音程:

① 十二均中国传统音乐理论中的十二个调高,用宫音高度作均的标志。如黄钟均即宫音高度为黄钟的均,亦称黄钟宫;大吕均即宫音高度为大吕的均,亦称大吕宫。与十二均同义的还有公元 6 世纪从西域传入的十二旦。



(三分损益律大全音 204 音分,小半音 90 音分)

如果用十二律而不加变律,由于林钟、南吕、黄钟、太簇、姑洗……各律距其高一律的音程都是大半音(即 114 音分),就不符合上列七声音阶结构中特有的 90 音分的小半音;现在加用变律,则变林钟、变南吕等距其高一律的音程便是小半音,从而解决了出现大半音的问题。十八律虽然沿用京房的六个变律,并无进一步的创造,但由于加用变律的同时,限用十二正律为宫,因此仍属十二律体系,有别于京房的"旋用五十三律为宫"的多于十二律体系。十八律的缺点是,仍存在三分损益律的局限性,即不能回到出发律黄钟,因此不能达到循环返复的旋宫性能。正律、变律关系如表 4-6 所示。

表 4-6 正律、变律关系

正 律	变律(京房律名)	倍半相生关系
	应钟变(迟内)	只用正律
应钟		只用正律
无射		兼用正律和半律
	南吕变(结躬)	兼用正律和半律
南吕		只用正律
夷则		兼用正律和半律
	林钟变(去灭)	兼用正律和半律
林钟		只用正律
蕤宾		兼用正律和半律
仲吕		兼用正律和半律
	姑洗变律(变虞)	只用正律
姑洗		兼用正律和半律
夹钟		兼用正律和半律
	太簇变(时息)	只用正律
太簇		兼用正律和半律
大吕		兼用正律和半律
	黄钟变(执始)	只用正律
黄钟		只用正律

十八律在理论上基本解决了三分损益律各种音阶转调后音程关系不统一的问题,具有一定的实用价值。但由于乐器制造的困难,仍未能应用于音乐实践。

三、朱载堉及其十二平均律

明代大音乐家朱载堉在世界音乐史上第一次提出了完整的十二平均律("新法密率")的学说,这在世界音乐史上具有深刻的革命意义。这使朱载堉成为近现代和当代世界音乐的奠基人。十二平均律的发明与明末科学研究风气以及我国两千年律学研究的成就是分不开的。加上西洋传教士带来的西方的天文历算之学,一时有一些很有名的学者从事于西学的研究和译介,在这种科学研究的风气影响下,明末清初出现了许多有价值的自然学科著作。律学方面则有朱载育于

1581 年左右提出了十二平均律，这比西洋人公认的十二平均律创始者德国人魏克迈斯特于 1691 年所提出的同样学说早了一百多年。

我国历年许多音乐学者为寻求解决黄钟还原（为旋宫转调的需要）的途径而费尽心机，至此，在理论上终于获得了解决。朱氏虽然在理论上达到了世界律学上的最高成就，但由于我国长期形成的“线”型单声织体的音乐，没有和声转调，加之当时手工业生产技术还无法制造精密复杂的乐器，故他的发明只能停留在少数学者的书斋案头上，不能付诸实行，甚至他的学术还在相当长的时间内遭到保守音乐学者及当朝统治者①的反对。

（一）朱载堉的巨著《乐律全书》

朱载堉是一个知识广博的音乐学家，他的巨著《乐律全书》是我国古代最伟大的一部音乐理论著作。《乐律全书》包括 15 种书，除律学外，还有对古代度量学（黄钟高度、古代尺度）、古代乐器学、乐谱学、舞谱学、数学、历象学等，乐谱、舞谱以及数学、历象学的研究。他的成果在当时已有七个世界第一（即十二平均律、十二平均律匀准、珠算开方术、异径管口校正、舞谱学、回归年长度值和北京地磁场偏角）。这些对于我国乃至世界后世音乐和其他学科的发展均具有重大意义。

（二）新法密率

新法密率就是十二平均律，亦称十二等程律。它在中国传统律学的基础上，依据“同律度量衡”学说，按传统方法取振动体长度的数据，总结弦准定律和律管误差的正反两面经验，重视民间旋宫实践，坚持限用十二律的古代旋宫理想，通过科学实验精密的计算，在 16 世纪后半叶，创建了“新法密率”的基本原理，并完成了计算结果。“新法密率”的基本原理是以等比数列为平均律的计算原理，因其十二个半音相等（即各相邻律“半音”之间其频率比都相均等）又称之为十二等程律或十二平均律。“新法密率”最早记载于万历十二年（1584 年）朱载堉完成的《律学新说》一书之中②。但根据朱载堉在《律历融通》序言（1581 年）中已经使用了关键性的计算方法，可知“新法密率”的发明年代应在 1581 年以前。朱载堉采用了缩小三分损益法生律要素中分母数的方法，将三分损一、“下生”的 2/3（500000000/750000000）变成 500000000/749153538；将三分益一、“上生”的 4/3（1000000000/750000000）变成 1000000000/749153538。然后按上下相生之序求得“十二平均律’。《律历融通》中还提到用“勾股之术和开方之法”求新法密率。在其后的《律吕精义》中，他概述了新法密率的创造目的和计算方法：“盖十二律黄钟为始，应钟为终，终而复始，循环无端……是故各律皆以黄钟正数十寸乘之，为实，皆倍应钟数十寸零五分九厘四毫六丝三忽零九纤四三五九二九五二六四五六一八二五为法，除之，即得其次律也，安有往而不返之理哉。旧法往而不返者，盖由三分损益，算术不精之所致也。是故新法不用三分损益，别造密律。”朱氏在论述中，只举出了黄钟和倍应钟相距的数据。因为在十二平均律中，正黄钟和倍应钟的比率，就是十二律中任何相邻两律的比率。因此，任何一律的长度（即该律振动体的长度）除以倍应钟的长度，可得高一律的长度。所有十二律，皆可由此计算而得。

新法密率的度量标准和数据来源于古代“同律度量衡”学说，其要义在《律吕精义》“密率源流图”中所示周代的标准量具“㮚量”和“方正即黄正”、“圆径即蕤宾”二语。新法密率据《周礼·考工记》：“㮚氏为量，内方尺而圆起外”，以方边一尺（夏尺 ＝ 25.48 cm）为黄钟长度。朱氏主张“律

---

① 朱载堉是明代皇室（郑王）后裔，其学术成果被清朝统治者贬为不可用的“前朝遗学”。

② 李纯一根据《律历融通》书序的记述，确定当在万历九年（1581 年）以前即完成了新法密率的理论和计算。

度量衡,无非倍者,故算法皆从倍律起(倍黄钟 2 尺)。"根据"方边即黄正",用勾股定理:勾(10寸)^2+股(10 寸)^2= 200 寸("共得两百寸为弦幂");以此弦幂(即倍黄钟数据 2^2)开方,得蕤宾倍律,即蕤宾倍律= $\sqrt[2]{(1^2+1^2)}$ = 1.4142135……(尺)。这个长度数据,即臬量的方斜、圆径,也就是黄钟倍律至正律之间的十二律正中位置的"倍蕤宾"的长度(八度的 1/2)。以此再开方,得倍南吕(八度的 1/4),即南吕倍律 =$\sqrt[4]{2}$ = 1.1892071……(尺):以此再开三方,得倍应钟的(八度的 1/12),即倍应钟的$\sqrt[12]{2}$= 1.0594630……(尺)。$\sqrt[12]{2}$是新法密率的算法核心。由此可以得十二平均律其他各律,它们与现代音名对照如表 4-7 所示。

表 4-7　十二平均律与现代音名对照表

律 名	计 算 方 法	振动长度	相当今音名
正黄钟		1.000000	$^be^1$
倍应钟	$\sqrt[2]{倍南吕}$(即$\sqrt[12]{2}$)	1.059463	d^1
倍无射	倍南吕÷倍应钟	1.122462	$^\#c^1$
倍南吕	$\sqrt[2]{倍蕤宾}$	1.189207	c^1
倍夷则	倍林钟÷倍应钟	1.259921	b
倍林钟	倍蕤宾÷倍应钟	1.334839	^bb
倍蕤宾	$\sqrt[2]{倍黄钟}$	1.414213	a
倍仲吕	倍姑洗÷倍应钟	1.498307	^ba
倍姑洗	倍夹钟÷倍应钟	1.587401	g
倍夹钟	倍太簇÷倍应钟	1.681793	$^\#f$
倍太簇	倍大吕÷倍应钟	1.781797	f
倍大吕	倍黄钟÷倍应钟	1.887748	e
倍黄钟		2.000000	^be

今人观之,即在倍律黄钟 2 和正律黄钟 1 之间,求出 11 个数,形成了 13 个数的等比数列,即将 2 开 12 次方得到"频率倍数"($\sqrt[12]{2}$= 1.0595),把这个数连续自乘 12 次,就分别产生十二平均律各律的频率倍数,而乘到第 12 次,就达到八度 2。朱载堉提出的数据,与今日的十二平均律完全相同,只不过现代律学表示律高不再用长度比,而是用频率比。由于长度的比例关系与频率的比例关系互为倒数,即成反比,所以新法密率的结果并不影响与当今十二平均律的融通。朱载堉提出的"新法密率"理论,不仅为我国律学史上长期探求"黄钟还原"的问题画上了句号,反映了明代在世界律学研究领域中所据有的领先地位,同时也为近现代世界音乐革命性的变化奠定了基础。

(三)异径管律

朱载堉在研究弦律的同时,十分重视管律中一直难以解决的"管口校正"问题。他经过反复试验,发现了同径管律的错误,找到了异径管律的规律。在《律吕精义》中,他明确提出"不取围径皆同"的主张,用数字计算的方法,提出了他对异径管律的设计方案。他说:"先儒以为长短虽异,围径皆同,此未达之论也。今若不信,以竹或笔管制黄钟之律一样两枚,截其一枚,分作两段,全律半律,各令一人吹之,声必不相合矣。此昭然可验也。又制大吕之律一样两枚,周径与黄钟同,截其一枚,分作两段,全律半律,各令一人吹之,则亦不相同。而大吕半律,乃与黄钟全律相合,略差不远。"朱载堉将新法密率理论应用于管律,创用了异径管口校正法。即在通底为"开管"各律管以十二平均律半音由低向高迭进时,把各律管的长度依次除以$\sqrt[12]{2}$,使其依次缩短,同时把各律

管的管径（内径）依次除以$\sqrt[24]{2}$，使其依次缩小，以保证音高的准确。朱载堉所设计的三十六异径管律①，音高误差甚小，这种管径迭减的公式是：任何一律的律管管径与较高一律（高半音）的律管管径之比为 $1:\frac{1}{\sqrt[24]{2}}$。这种管口校正法，1890 年比利时音响学家马容（Victor Mahillon）曾用朱载堉的黄钟管倍律、正律和半律进行过实验，认为正确无误，得出了这样的结论："在这管径大小一点上，中国乐律比我们更进步了，我们在这方面，简直一点都还没有讲到。王子载堉虽然没有解释他的学理，只把数目字给了我们，我们却不难推想而得之；而且，我们已照样制造了律管试验，所得到的结果，可以证明这学理的精确。"②异径管律问题，虽然今天看来，好像已是极平常的事，但朱氏在 16 世纪时已经发现，却不能不说是了不起的事。

四、康熙十四律

除朱载堉在《乐律全书》阐释的新法密律和异径管律外，明清乐律理论著作很多，但多脱离音乐实际。尤其清王朝建立已来，以圣主康熙为首，在乐律上极力推行复古路线，极力反对前朝朱载堉的"密律"，而坚持三分损益律，极力反对朱载堉的"异径管律"，而坚持同径管律。康熙五十三年（1714 年）御制了《律吕正义》一书。此书一方面把朱载堉的实验结果改头换面据为己有，另一方面又以离奇的办法来维护同径管律的不变成见。《律吕正义》（卷一）云："间尝截竹为管，详审其音。黄钟之半律，不与黄钟合，而合黄钟者，为太簇之半律，则倍半相应之说，在弦音而非管音也明矣。又黄钟为宫，其徵声不应于林钟，而应于夷则，则三分损益宫下生徵之说，在弦度而非管律也明矣。是知古人审音定律，阴阳各六；阳则为律，阴则为吕，意故有在也。……是以即阴阳之分者言之，则阳律从阳，阴吕从阴，各成一均而不相紊③。"按照这种说法，其音阶七音，在阴阳管律各音间的位置，已突破了十二律制，成为十四律制的形式。表 4-8 中，黄钟不与黄钟半律清黄钟合，而与清太簇合，清宫与清黄钟不合，而与清太簇合；若大吕宫，则与清夹钟合。阳阴律七声音阶共需 14 律：

表 4-8

阳律 阴吕	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟	清大吕	清太簇	清夹钟
黄钟宫	宫		商		角		变徵		徵		羽		变宫		清宫	
大吕宫		宫		商		角		变徵		徵		羽		变宫		清宫

这种空想律制紊乱无序，与音乐实践相差很大。这从康熙皇帝领导下产生的一套 16 个天坛编钟的音高状况便可说明。如表 4-9 所示的康熙天坛编钟音高分析表④。

① 杨荫浏：《中国音乐史纲》，人民音乐出版社 1981 年版，第 302 页。

② 马容氏原文见 1890 年出版的 Annuairedu Conseratire Royd de Musigue de Bruxelles 杂志，第 188 页。此据古郎（Ma－urice Courant）的 Essai｝tistorigue surla musigue Classigue des Chinois 第 85～86 页所引。

③ 康熙五十三年（1714 年）御制《律吕正义》（卷一），第 26 页。

④ 刘复：《天坛所藏编钟编磬音律之鉴定》。

表 4-9　康熙天坛编钟音高分析表

律　名	频　率	音　高	音分值	音分值差
倍夷则	543.3	#c—	—335	
倍南吕	552.5	#c—	—306	29
倍无射	591.2	d+	—189	117
倍应钟	626.5	d	—88	101
黄　钟	659.3	e	0	88
大　吕	674.6	e+		40
太　簇	707.6	f+	122	82
夹　钟	767.1	g—	262	140
姑　洗	834.9	#g+	409	147
仲　吕	853.1	#g+	446	37
蕤　宾	897.3	a+	534	88
林　钟	945.7	#a+	625	91
夷　则	992.8	b+	709	84
南　吕	1053.4	c+	811	102
无　射	1121	#c+	919	108
应　钟	1163.5	d—	983	64

这套编钟的音高无论与康熙的十四律相比，还是与他所制的二十四律管的音高相比，都有较大差别。康熙仅在弦乐器上应用了三分损益律。

第十一节　艺乐时期的重要乐谱集

明清时期，编印曲谱蔚然成风，古琴、戏曲、琵琶等各种音乐谱集相继问世，由此使许多宋元以前的传谱和明、清时期的新作得以保存。这种编印曲谱风气的产生有三方面原因：一是因为印刷行业获得空前发展，记谱法日益普及；二是戏曲艺术和器乐艺术的空前繁荣对曲谱的需求量急剧增加；三是文人的加入，一批有财力的文人(包括皇室贵族)积极地，甚至是废寝忘食地投身于各类曲谱的编纂、宫藏秘谱的整理和民间古谱的搜求等。明清时期保存至今的各类谱集有上百种之多。

一、重要的琴谱集

明代出现了琴社，对整理编印古琴谱集作出了很大的贡献。流传至今的古琴谱约有 30 多种。有徐诜的《梅雪窝删润琴谱》，黄献的《琴谱正传》，肖鸾的《杏庄太音补遗》和《杏庄太音续谱》，徐祺、徐俊的《五知斋琴谱》，朱权的《神奇秘谱》，谢琳的《太古遗音》，严澂的《松弦馆琴谱》，夏溥的《大还阁琴谱》，唐铭彝的《吠闺阁琴谱》，秦维瀚的《蕉庵琴谱》，朱厚爝的《风宣玄品》，汪芝的《西麓堂琴统》等。

(一)《神奇秘谱》

朱权于明代洪熙元年(1425 年)编印了《神奇秘谱》，其中收集了 60 多首琴曲，这是我国现存最早的古琴曲集。朱权(1378—1448 年)是明太祖朱元璋的第十七子，初封于大宁(河北承德一带)，故称宁王，后改封于江西南昌，谥“献”，世称“宁献王”。朱权幼年时，自号大明奇士，别号有

曜仙、涵虚子、丹邱先生等名。由于明代永乐前后王室内部争权，互相残杀，朱权为避祸终日闭门读书弹琴，寄情于戏曲、音乐，对于诗文史籍、诸子百家，都有涉猎，以至成为明代的古琴家、剧作家和戏曲理论家，一生著作有数十种之多。他编印的《神奇秘谱》历时 12 年，从“千有余曲”中选出琴曲 64 首，分上、中、下三卷。上卷“太古神品”包括《广陵散》、《高山》、《流水》、《酒狂》等“昔人不传之秘”的唐、宋以前的古曲 16 首，谱式古老，存有早期传谱的原始面貌。中、下卷“霞外神品”凡 48 曲，如《离骚》、《大胡笳》、《乌夜啼》、《难朝飞》、《梅花三弄》等，也都是古代的名曲。其中还有作者“亲授者三十四曲”。每首乐曲前有较详的解题，说明琴曲的内容及其源流演变，多为后世沿用。《神奇秘谱》是研究古代琴曲的重要文献，具有很高的史料价值。

（二）《五知斋琴谱》

此传谱为清代的徐祺、徐俊、周鲁封编纂，成书于康熙六十年（1721 年）。全书共八卷，卷一、二为琴论、指法、调弦法等，卷二末至卷八为琴谱，收各派琴曲 33 首，并有解题、后记及旁注，为广陵派的重要琴谱。

（三）《风宣玄品》

《风宣玄品》是明代徽藩王朱厚爝辑刊，十卷，成书于明嘉靖十八年（1539 年）。卷一较详细地论述古琴的形制、调弦、指法等，并附有绘图 154 幅，其余均为琴谱，收有《酒狂》、《蔡氏五弄》、《风雷引》、《广陵散》等琴曲 101 首，保存了大量宋代以前的传谱。

（四）《西麓堂琴统》

《西麓堂琴统》是明代汪芝辑，共二十五卷，成书于嘉靖二十八年（1549 年），但书前有嘉靖四年（1525 年）乙酉秋七月唐皋序。前五卷分论声律、琴制、字谱及杂说等，其中第五卷的字谱指法多已缺佚，仅残存卷首二页。第六至二十五卷共收琴曲 138 首，并有供练习用的琴曲 32 首。它是明代收录琴曲最多的谱集，而且琴曲都有比较可靠的来历。

二、重要的琵琶谱集

（一）《华秋苹琵琶谱》

《华秋苹琵琶谱》全称为《南北二派秘本琵琶真传》，是我国最早刊印的琵琶谱集。刊于清嘉庆二十三年（1818 年），共三卷。卷上收直隶王君锡所传谱 12 曲，附杂板 1 曲；卷中、卷下收南派（浙江）陈牧夫传大曲 6 套，小曲 62 套。收有《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《海青拿天鹅》、《月儿高》、《思春》、《昭君怨》、《将军令》、《普庵咒》等名曲。华秋苹，名文彬，江苏无锡人。他精于琵琶，又善弹古琴。琵琶方面，北学王君锡，南得陈牧夫真传。乾隆年间，北派琵琶家王君锡以善弹文板的《平沙落雁》、武板的《野马跳洞》、《十面埋伏》等大曲著称；浙派琵琶家陈牧夫以弹奏文板的《昭君怨》，武板《步步高》、《霸王卸甲》、《月儿高》、《海青拿天鹅》等大曲闻名。所以，华秋苹自称“得授受者所秘”，集南北两派之长。他与兄弟华映山等人，按照王、陈二位业师的抄本旧谱编辑成书，用工尺谱记写，并点板。同时，参照古琴谱减字法，创造性地注入了较完整的琵琶指法符号，使琵琶的演奏技艺从口传心授进入到以字谱形式记录保存的阶段，对后世琵琶演奏与收集整理琵琶曲谱产生了深远的影响；对后世琵琶谱集的编订刊印，起到了规范作用，对于琵琶传统古曲的整理与传播，有着尤其重大的意义。

（二）《李芳园琵琶谱》

《李芳园琵琶谱》由于收集了十三套琵琶大曲，故又称之为《南北十三套大曲琵琶新谱》。刊

印于清光绪二十一年(1895 年),这是清末一本重要的琵琶谱集。李芳园出生于五代祖传的琵琶世家,高祖李廷森、曾祖李煌、祖父李绳墉、父亲李南棠都为琵琶高手。因此,书中所收集的大套曲目之多,记谱及指法标记之详,明显优于其他琵琶谱集。这十三套琵琶大曲是:《郁轮袍》(即《霸王卸甲》)、《满将军令》、《阳春古曲》、《淮阴平楚》(即《十面埋伏》)、《海青拿天鹅》、《汉将军令》、《平沙落雁》、《浔阳夜月》、《月儿高》、《陈隋古音》、《普庵咒》、《塞上曲》、《青莲乐府》。其中有几套大曲是《华秋苹琵琶谱》中所未见的。并附有初学入门的《熏风操》(即《老八板》)、《三落》等曲谱九首,对于推动近代琵琶艺术的发展起到很大作用。但曲谱中更改了若干乐曲的标题,并假托古人所作。李芳园这样做究竟目的何在,有待进一步探讨。

(三)《高和江东》

《高和江东》是 1979 年发现的明嘉靖年间的琵琶谱抄本谱集。抄本注明抄毕于明嘉靖七年重阳节,较我国正式刊行的第一本琵琶谱《华秋苹琵琶谱》早 290 年,是目前仅见的一份明代的琵琶谱集,也是我国现存最早的琵琶谱集。《高和江东》的谱式、弦序、指法、点眼均书写得极为工整、精细。除封面外,乐谱计有 35 面,标记了 10 首琵琶曲:《清音串》、《竹子》、《平韵串》、《月儿高》、《桂枝香》、《解三醒》、《五胞肚》、《金络索》、《画眉序》、《红绣鞋》。经分析,这 10 个曲名实际上分属《清音串》、《平韵串》和《月儿高》(尾部残缺不齐)等三首套曲。这三首套曲在清代《弦索十三套》中都有,抄写的谱式、指法符号相同。《高和江东》曲谱中的琵琶指法已比较复杂,像左手的扫、轮、滚、分摭、双、勾、左手的按、泛、擞、撞、吟、捺、拖、带等,已与后世常用指法大体相同。

三、重要的歌谱集

明清时期重要歌谱集名为《魏氏乐谱》。明末崇祯年间,有一位宫廷乐师叫魏之琰(? —1689 年),字双侯,号尔潜,福建人。明亡时经安南东渡日本避难,携带不少中国乐器和歌语,从此在那里定居。他在日本传下了 200 多首歌曲,曾风行一时,被称为"明乐",魏双侯的四世孙魏皓(字子明),将其中的 50 首编成歌集,命名为《魏氏乐谱》。这些歌曲的词多数取自《诗经》、《汉乐府》和唐诗、宋词。如《长歌行》、《陇头吟》、《桃叶歌》、《阳关曲》、《估客乐》、《敦煌乐》、《清平调》、《寿阳乐》、《梁甫吟》、《忆王孙》、《八声甘州》、《秋风辞》等等,所用乐器据《魏氏乐谱》序文(1768 年)介绍,有笛、笙、横箫、筚篥、小瑟、琵琶、月琴、鼓、云锣、檀板等。《魏氏乐谱》所用的宫调,是唐代燕乐二十八调中残存的八调。杨荫浏先生认为,"它们并不是汉、唐等时代流传下来的音乐。很可能是南宋以来伪造《诗乐》风气的延续"①。黄翔鹏先生则指出:"我们如果深入研究一下《魏氏乐谱》,甚至还可能得出明末的音乐世家仍然保存有少量宋以前古代歌曲的结论。"②总之,这是一部值得加以重视的明代歌曲传谱。

四、重要的南北曲谱集

《九宫大成南北词宫谱》是重要的南北曲谱集,简称《九宫大成谱》。清庄亲王允禄奉乾隆帝命编纂,由律吕正义馆乐工周祥钰、邹金生、徐兴华等人审定音律,成书于乾隆十一年(1746 年)。全书 82 卷,共收有 2094 个曲牌(包括南曲的引曲、正曲、集曲和北曲的只曲),连同变体共有 4466 个曲调。其中尚有北套曲 185 套,南北合套 36 套。谱中详举各种体式,分别正字、衬字,注

---

① 杨荫浏:"中国古代音乐史稿》(下册),人民音乐出版社 1981 年版。

② 黄翔鹏:"论中国传统音乐的保存和发展",《中国音乐学》1987 年第 4 期,第 4 页。

明工尺、板眼，包括唐、宋诗词，宋、元诸宫调，元、明散曲及明、清传奇的曲调，是研究南北曲音乐的一部非常丰富的参考资料①。

五、重要的戏曲谱集

《纳书楹曲谱》是重要的昆曲谱集，由清代叶堂（字怀庭，苏州人）所编，成书于乾隆五十七年（1792 年），有正集、续集、外集、补遗共 14 卷。内收昆曲单折戏和一部分地方折子戏共 300 余出。仅收曲词而未附科白，注有工尺，较为详细。另有《玉茗堂四梦》曲谱 8 卷，共 22 卷，并附《西厢记》曲谱 2 卷，是我国一部重要的戏曲谱集。

六、重要的合奏谱集

《弦索备考》是明清重要的器乐合奏谱集。弦索是流行于北方的一种以弦乐为主的管弦合奏音乐。现存弦乐十三套即属弦索合奏音乐，它因包括有 13 套乐曲而得名。所用乐器以琵琶、三弦、筝、弦子、胡琴为主，箫、笛、笙为辅，故又名《弦索十三套》。谱集为清初蒙族文人明谊（荣斋）所编，成书于嘉庆十九年（1814 年），当时未刊印，以抄本形式传世。共有《合欢令》、《琴音板》、《月儿高》、《琴音月儿高》、《普庵咒》、《海青》、《阳关三叠》、《松青夜游》、《舞名马》、《平韵串》、《清音串》、《将军令》、《十六板》等 13 首乐曲。原为工尺谱，1955 年译为简谱和五线谱。各曲所用的乐器均有分谱；计琵琶谱 11 首、弦子谱 11 首、筝谱 13 首、胡琴谱 13 首。乐曲在演奏中不限于多种乐器的齐奏和局部旋律的加花，还运用了简单的对位手法。如《十六板》与《八板》的汇集，《清音串》中插入《竹子》的岔串等。这标志着清代器乐合奏的新发展。编者在书序中将这些乐曲称为“今之古曲”，说明在当时流传已久。这是目前所见到的我国第一部器乐合奏谱，其中还运用了对位的手法，反映了当时民间器乐合奏多样化的形式、曲目及其新的发展水平。

第十二节　艺乐时期的中外音乐文化交流

一、中亚音乐文化交流

明清时期，中朝文化交流得到更加广泛深入的发展。朝鲜音乐家朴堧和成俔作出了杰出的贡献。此时中日文化交流更加广泛深入，中国的三弦经过琉球传到日本，衍化成大同小异的“三味线”，成为日本的民族乐器。1651 年，琉球王府为了两年以后参觐日本江户，开始设置典乐官。于是从 1653 年起，琉球开始在与日本的正式礼仪交往中应用中国音乐，将它带到日本江户。在“上江户”的礼仪活动中，有“路乐”用于行进，使用吹打乐器，如唢呐、喇叭、铜角、铜锣、两班（一种打击乐器）、鼓等；又有“座乐”用于正式仪式，其乐器有唢呐、横笛、管、箫、鼓、铜锣、三金（手持的小型云锣，三枚组合似“品”字）、三板（拍板）、相思板、二线、三线、四线、长线（三弦的一种）、琵琶、月琴、二弦、胡琴（同名者有两种。其一有四弦，拉奏；其二有七弦，似瑟）、扬琴、提筝等。据记载，“座乐”演奏的常见曲目有《太平乐》、《万岁乐》、《桃花源》、《不老仙》、《芷兰香》、《万年春》、《贺圣明》、《乐清朝》、《凤凰吟》、《庆皇都》、《上蓬莱》等，唱曲有《福寿颂》、《闹元宵》、《升平调》、《感恩泽》、《庆盛世》、《思乡歌》、《春佳景》、《天初晓》、《青山曲》（即《银绞丝》、《五更转》）等。有的还特

① 《中国音乐辞典》，人民音乐出版社 1984 年版，第 203 页。

别标明为明曲,如《寿星老》、《百花开》、《为人臣》、《为人子》,其中唱曲有《千岁爷》、《纱窗外》等;有的标明为清曲,如《寿尊翁》、《长生苑》、《颂皇清》、《正月四季歌》,其中唱曲有《四时采茶》等。在以上所列曲牌中,有不少是中国明清时期民间常见的,而且这类曲牌里,同名异曲或同曲异名也是常见的。此外,又有"唐歌"(唐指中国)、"琉歌"、"三线歌"的名目,所用乐器均有三线在内。作乐者为"乐童",即青少年乐人。在日本江户演奏中国音乐的"乐童"皆着所谓"唐装",即中国服装,而不着日本服装或琉球服装,从而又可证实其为中国音乐是十分明确的。

除上述中国器乐、唱曲外,琉球王国还相当早地就吸收了中国的戏曲,并且也和三弦这种乐器有关。1719年,在琉球王国出现一种叫做"组踊"的音乐剧,它既模仿日本的能乐,又吸收了中国戏曲的许多因素。它以三弦音乐作为基调,综合了诗歌、音乐、舞蹈。"组踊"的剧情内容贯穿着中国儒学思想,如忠孝、仁义礼智信等等。它注重的是听而不是看,和中国戏曲重视唱工也有类似之处。在欢迎中国册封使的宴会上,"组踊"是必不可少的节目。明代嘉靖十三年(1534年)出使琉球的陈侃、高澄在其《使琉球录》中记载说,册封仪式后的盛宴上,"金鼓笙箫乐,翕然齐鸣","乐用弦歌,音颇哀怨"①。鼓、笙、箫都是中国传统乐器,由此可知,在此以前中国音乐已经传往琉球。

唢呐源于西亚一带,其名为"苏尔奈"的音译,在金元时期传入我国的新疆,然后传入内地。明清时期唢呐获得较大的发展,它对于中国器乐艺术的发展起到重要作用。徐渭云:"至于喇叭、唢呐之流,并其器皆金、元遗物矣。"(《南词叙录》)至明代则大量见之于各类文献记载。明代王盘(约1470～1530年)的散曲《朝天子·咏喇叭》云:"喇叭,唢呐,曲儿小,腔儿大,官船来往乱如麻,全仗你抬身价。军听了军愁,民听了民怕,那里去辨什么真与假?眼见得吹翻了这家,吹伤了那家,只吹得水净鹅飞罢。"这是明代唢呐在军中和民间广泛使用的见证。根据新疆克孜尔千佛洞第38窟中有"唢呐"的描绘,因而认为"说明至迟于公元三世纪'唢呐'已在西域使用。"霍旭初的《克孜尔"唢呐"的真相》一文则以确凿的材料否定了这一结论。② 唢呐传入中国后,逐渐融入我国传统音乐"鼓吹乐"和"吹打乐"之中,成为我国重要的民族吹管乐器。

扬琴传入我国是在明末清初,又称"洋琴"、"瑶琴"。"从迄今发现最早的史料图片看,1663年(康熙二年),中国册封使臣张学礼赴琉球,在唱曲表演中使用的扬琴,琴身呈现扁梯形共鸣箱,面板上设置二条双七音琴马条。其形制与欧洲文艺复兴时期的小洋琴相似,和欧洲音乐博物馆陈列的德西马琴(Dulcimer)几乎一样。"③扬琴最初传入我国广东沿海地区,后被引进广东音乐、江南丝竹等多种地方民间乐种的演奏形式和说唱音乐之中,成为我国民族乐器中唯一的一件击弦乐器,也是亚洲、欧洲许多国家和地区所共用的乐器。

二、中西音乐文化交流

明初,实行禁海达百年之久,直到明代中期至清朝初期,中国和欧洲有了初步的双向性文化对话与交流。明代郑和七次"下西洋",促进了中国海上"丝绸之路"的发展。自1540年,罗马教皇保罗三世批准天主教会之一的耶稣会教士,可向欧洲以外的亚洲、非洲等地布教后,明代中后叶西方天主教耶稣会的教士将西方的科学知识和音乐艺术带到中国,对音乐文化交流起到积极

① 冯文慈:《中外音乐交流史》,湖南教育出版社1998年版,第177页。

② 霍旭初:"克孜尔'唢呐'的真相——兼谈研究龟兹乐资料问题上应注意的几个问题",《中国音乐》2001年第1期,第3页。

③ 项祖华:"扬琴艺术的世纪回眸与展望",《人民音乐》2001年第6期,第23页。

的促进作用。到了清代，西方基督教的传入促进了中西文化交流。虽然乾隆、嘉庆年间(1736—1820年)禁教之后，清政府的闭关锁国政策导致了中西方文化交流的一度倒退。但中西音乐文化交流的历史潮流不可阻挡，逐渐演变为西方音乐文化的大规模传入，导致了中国音乐形态、观念、基础理论等方面发生了质的变化。从此，中国音乐进入了一个新的历史进程。

(一)西方音乐的传入

西方音乐传入我国的早期阶段，主要是欧洲来华传教士的贡献。主要人物有意大利籍天主教耶稣会传教士利玛窦(Matteo Ricci，1552—1610年)，1582年被派到中国广东、澳门；西班牙籍天主教耶稣会传教士庞迪我(Didaco de Pantoja，1571—1618年)，1599年来华，次年到北京；德国籍天主教耶稣会传教士汤若望(Johann Adam Schall vonBell，1591—1666年)，1622年来华；比利时籍天主教耶稣会传教士南怀仁(Ferdinand Verbiest，1623—1688年)，1659年来到中国；法国籍天主教耶稣会传教士张诚(Jean—Francois Gerbillon，1654 —1707年)，1686年来华；法国籍天主教耶稣会传教士白晋(Joachim Bouvet，1656—1730年)，1686年来华；葡萄牙籍天主教耶稣会传教士徐日升(原名 Thomas Pereira，即托马斯·佩雷拉，1645 — 1708年)，1672年抵澳门，次年到北京，供职钦天监。他同时又是康熙的宫廷音乐教师；意大利籍天主教遣使会传教士德礼格(Theodoricus Pedrini，即泰奥多利科·佩德里尼，1670— 1746年)，1710年1月抵澳门，1711年2月到北京，同年3月任宫廷音乐教师；法国籍天主教耶稣会传教士钱德明，又名王若瑟(JosephMarie Amiot，即若瑟·玛利·阿米奥，1718—1793年)，1751年到达北京。

西洋音乐传入中国，早可追溯至元、明两代。元中统年间回回国传入中国的“兴隆笙”，应是中国化的西洋古制管风琴。意大利天主教耶稣教会传教士利玛窦(Matteo Ricci，1552—1610年)于万历十年(1582年)奉派来中国传教，又将中国文化传入西方。在音乐方面，利玛窦1601年1月(万历二十八年十二月)到北京时，向万历神宗皇帝进献的贡物中即有“西琴”(又称大西洋琴、雅琴、铁琴、翼琴)一张，清人称“七十二弦琵琶”。在《利玛窦中国札记》(又名《利玛窦日记》)中，“西琴”的原文是 manicordio，即英文的 clavichord，今通常译作“古钢琴”或“击弦古钢琴”。据《续文献通考》卷110和卷120所记，这种西琴的构造是“纵三尺，横五尺，藏椟中，弦七十二，以金银或链铁为之。弦各有柱，端通于外，鼓其端而自应”。从以上两种历史资料得知，利玛窦所献西琴是欧洲古钢琴对我国的最早传入①。当时明万历神宗皇帝对于这种奇异的古钢琴非常感兴趣，于是命宫廷的四名乐师(太监)随利玛窦学习弹奏古钢琴。一个月后，每人学会了一首乐曲。这是西方键盘乐器在中国最早的传播与教学。利玛窦还用中文编写了八首赞美诗歌词，题名为《西琴曲意》。清代的康熙皇帝(1662—1722年)聘请了比利时人南怀仁、葡萄牙人徐日升、意大利人德理格三位传教士作宫廷乐师，他还亲自学习西洋乐器、五线谱和演唱西洋歌曲。葡萄牙天主教耶稣会传教士徐日升于康熙十二年(1673年)一月奉召到北京，进献了管风琴一台，古钢琴一台，并用中文撰写了最早正式介绍西洋乐理知识的著作《律吕纂要》和敕撰《律吕正义·续编》两书。徐日升去世三年后，德理格到达北京，为康熙皇三子、皇十五子、皇十六子讲授音乐课程。并参与续编《律吕正义》的“协韵度曲”，即五线谱等西洋乐理知识。“协韵度曲”中涉及的乐理知识主要是谱号、调号、拍号、音名、音符、休止符、音乐术语等记谱法内容。清初，欧洲一些来华使节除向宫廷进献键盘乐器外，其他乐器也逐渐增多。到乾隆时已有小提琴、大提琴和各种管乐

---

① 魏廷格：“论我国钢琴音乐创作”，《中国艺术研究院首届研究生硕士学位论文集·音乐卷》，文化艺术出版社1987年版，第419页。

器,可能已有十多人组成的西洋小乐队。在清宫廷中还上演了意大利作曲家著名的喜歌剧《好姑娘》(音译《切奇娜》)。西洋音乐、乐器和歌剧在明清时传入中国,虽然只限于宫廷的狭窄范围,对中国社会的音乐实践没有产生多大影响,但却具有近代欧洲音乐传入我国的一种象征性意义的开端。

(二)中国音乐的传出

中国音乐素材的西进:明清时期,欧洲作曲家运用中国音乐素材或题材创作富有东方情调的音乐作品已不是一种个别的现象。有的学者统计,如法国作曲家科普兰的羽管键琴组曲第27号中的《中国人》(1730年);俄国柴可夫斯基的舞剧《胡桃夹子》中的《中国舞曲》(1892年);法国拉威尔的管弦乐组曲《鹅妈妈》中的《丑姑娘与瓷娃娃女皇》(1908年);西班牙德·法雅的歌曲《中国风格曲》(1909年);美籍奥地利克莱斯勒的小提琴曲《中国花鼓》(1910年),等等[①],都是属于这一类型。意大利作曲家贾科莫·普契尼(Giacomo Puccini,1858—1924年)的著名歌剧《图兰朵》中用了中国家喻户晓的民歌《茉莉花》,更是中国民间歌曲传入欧洲的典型事例。这些,至少说明中国民间音乐已经引起欧洲作曲家的兴趣与好奇。

中国的古老乐器"笙"在18世纪传入欧洲后,也引发起欧洲各种簧乐器的创造发明。《新格罗夫辞典》"手风琴"条目载:"1777年阿米奥(Amiot)将中国笙引入欧洲,从而启发了在风琴类结构中对自由簧原理的应用。"法国传教士若瑟·玛利·阿米奥(1718—1793年),将笙先是传到俄国,以后逐渐播散开来,之后,引发德国柏林人布什曼(F. Bush. mann)于1821年发明了口琴,次年发明了手风琴,法国人德班(Debain)于1840年发明了簧风琴[②]。这是中国古老的簧片乐器——笙对欧洲各种簧乐器所产生的启迪和所作出的贡献。

中国十二平均律理论的外传是明末时期。明代大音乐家朱载堉关于十二平均律的学术成果最初披露在他的《律历融通》(1581年)中,其后发表在《律学新说》(1584年)中,最精密的计算成果则显示在《律吕精义》(1596年)中。这一成果较欧洲梅尔生成果至少早55年[③]。我国学术界大多采用著名音乐学家王光祈(1892—1936年)的说法,认为朱载堉的十二平均律的成果较欧洲的韦尔克迈斯特(费克梅司德)的成果早100年[④]。从文化交流的视角来考虑,在欧洲出现的十二平均律计算的学术成果,极有可能受到中国朱载堉的影响。但由于有关资料的欠缺,过去和目前有以下几种推测:一是刘复,他推测最早,他认为朱载堉的十二平均律是通过西方传教士影响

---

① 冯文慈:《中外音乐交流史》,湖南教育出版社1998年版,第269页。

② 孟文涛:"中国的笙与西洋的簧乐器",《中国音乐》1983年第1期,第68页。

③ 我国学者、文学家刘复(1891—1934年,即刘半农),在1932年撰写《十二等律的发明者》一文,其中提到欧洲的十二平均律发明者,较早的有梅尔生(Marin Mersenne,1588—1648年)和费克梅司德(Adreas werckmeister,1645—1706年),并认为梅尔生可能通过传教士受到朱载堉的影响。因为朱氏成书以后到梅尔生撰成其发表十二平均律成果的《和谐宇宙》(1636年)期间,"到中国来的西洋教士日见其多,他们一方面把西洋的文化搬过来,同时也把中国的文化搬过去","朱氏那部十九厚本的《乐律全书》,在当时也是庞然钜制,就很有做他们的'采集品'的可能"。当代学者戴念祖的判断,在欧洲最早解决十二平均律数学计算的是荷兰数学家斯特芬(Simon Stevin,1548—1620年),但其相对粗略的计算成果的年代难以明确,而且当时对欧洲的实际影响不大。斯特芬以后,有法国数学家默森(即梅尔生),在其《和谐宇宙》中作出和朱载堉的成果性质完全一样的数学表示式,而其计算成果是在1636年完成的,比朱载堉的1581年要晚55年。

④ 参阅王光祈的《千百年间中国与西方的音乐交流》、《中国音乐史》第三章第八节、《东西乐制之研究》已篇(三)—2,均载于《王光祈音乐论著选集》。

西方的；二是王光祈[①]，他认为朱载堉的十二平均律是通过利玛窦等西方传教士传到欧洲；三是当代英国学者、科技史学家李约瑟(Joseph Needham，1900—1995年)，他也认为，“斯特芬的平均律可能受到朱载堉的影响”；四是中国当代音乐史学家冯文慈，他认为是由李之藻(1565—1630年)牵线搭桥使朱载堉十二平均律理论西传欧洲的[②]；五是中国当代律学家、科学史家戴念祖，他认为朱载堉产生和进献十二平均律成果时期正值欧洲传教士来华活动的兴盛时期。西方传教士中很可能有人获得朱载堉的成果信息，并及时传到欧洲，从而推动欧洲类似成果的出现。由于当时欧洲有些科学家受到罗马教廷的压制，使这种传播可能在秘密状态下进行。

① 1935年，王光祈在其论文《千百年间中国与西方的音乐交流》中写道：“当时，欧洲人(利玛窦等传教士)已经进入中国宫廷，所以这一发明(指朱载堉的十二平均律理论和计算)也就有可能由他们传到欧洲。”

② 李之藻是西学深厚的一位科学家，曾参与翻译西方科技书籍三四十种，崇祯二年(1629年)间，李之藻参与修订历法，接触朱载堉的历学和律学，事出必然，从而将有关学术信息传递给在华西方传教士，再经这些传教士传递到欧洲，可能性很大。加之李之藻的生年较朱载堉晚30年，其活动的盛年是朱载堉向宫廷献书以后。

第五章　新乐历程

（1840—1949 年）

第一节　新乐概况

新乐，即迥异于之前的中国古代音乐的新型音乐，是指 1840 年鸦片战争以来随着西洋音乐的传入而逐步建立发展起来的、不同于中国传统音乐的新的音乐。关于"新音乐"概念早在 1904 年曾志忞的《乐典教科书》序文中已经提出："……为中国造一新音乐。"鸦片战争以后，中国社会逐步沦为殖民地、半殖民地半封建社会。1912 年在南京成立了中华民国临时政府，孙中山任临时大总统，结束了两千多年的封建帝制，实现了社会的历史性变革。从清末戊戌维新变法到民国初期的民主主义革命，使得当时的中国社会生活在广阔的领域中经历着翻天覆地的变革：长衫马褂变成西式短装，辫子变成短发，缠足变成大足，父母之命媒妁之言的嫁娶变成文明结婚，私塾书院变成学堂，文言八股变成白话，以及各种新的文艺形式（如话剧、电影、油画）开始引进和移植等。中华民族的社会生活和精神风貌随之发生着深刻而急剧的变化。正是由于中国古老传统的音乐一时难于适应这种变化，所以先驱们迅速地通过东邻"拿来"源于西方的曲调，填词后成为当时的学堂乐歌，形成西乐广泛流传的开端。学堂乐歌的传入和盛行，是由于它在客观上适应了中国社会向近代发展的需要，与社会生活变化是同步的。这一全新的社会音乐文化现象，广泛而持久地影响了中国人民的音乐生活。这使中国传统音乐逐步从主流音乐文化和音乐教育的地位上下降。五四新文化运动进一步推动了新音乐的发展，使其成为中国文化艺术的重要组成部分。20 世纪初叶，新音乐以其迅猛之势发展成中国音乐的一大潮流。中国传统音乐在西乐东渐的激流中迅速被吞噬，彻底摧毁了中国音乐积淀了数千年的音乐观念、结构形式、行为方式和表现型态等音乐底基，彻底改变了中国音乐的"音成分"（音的生成法则、定义形态、音高规范、度律实践）、乐感（对乐音的音高组合形式及其相互关系的感觉和心理反应）、思想观念（情感表达和审美意识）和表现行为（音乐的行为方式和传承方式，它包括音高规范、乐感传承、唱奏表演和音乐记录等行为）。中国主流音乐逐步接受了西方的音乐理论、音乐观念和音乐行为，并以其为主导形成了多元组合的新的音乐型态，这一推陈出新的发展历程顺理成章地称为新乐历程。

一、中国音乐的转型

1840 年以后，中国音乐便从根本上开始了转型。无论是音乐理论、音乐教育、音乐创作，还是音乐观念、音乐行为和音乐审美，均发生了前所未有的翻天覆地的变化。尤其是歌曲的表现内容更是以与前迥异的全新面貌出现在新的时期。新音乐的勃兴和传统音乐地位的下降，使得中国主流音乐产生了根本性和历史性的变化，使中国音乐进入了重大的转折期、变革期。中国音乐的转型首先是新文化艺术发展的大趋势所决定的。这时，与人民生活关系最密切的语言样式，在短短的几十年间，已基本上实现了以白话文代替文言文的历史性变革。与此同时，白话形式的文学艺术迅速发展起来，其中包括歌词、歌剧文本等音乐文学的新体裁。这些文化艺术的变革直接

地、多方面地影响和刺激了新音乐发生和发展。在戏剧领域,批判旧戏、改革京剧、上演文明戏(话剧)蔚然成风。在美术领域,学西画、重写实、重色彩,一时成为时尚。在音乐界,改进国乐、创作和传播新音乐风行成潮。中国音乐的转型是当时文化大环境的必然。新音乐的迅猛发展和日渐兴盛直接影响和改变着中国人的音乐生活。这种影响从宫廷到教堂,从教会学校到普通中小学,从普通师范到高师音乐系和专业音乐院校。自20世纪20年代起,中国音乐新的表现样式层出不穷,儿童歌舞剧等一些新的舞台表演性音乐开始兴起;琵琶、二胡等音乐逐步确立了独立的艺术地位;20世纪30—40年代,以西乐填词或依西乐理念创作的抗日歌曲空前高涨,新音乐触接到社会的各个阶层和市镇乡村,影响的广度和深度前所未有。中国音乐在几十年间向新音乐转型的速度不断加快,覆盖的地域越来越广,在社会音乐生活中的地位日益上升,它已成为学生、知识分子音乐的主体以及市民音乐的重要组成部分。与此相应,戏曲音乐的地位在这些人群中不断下降的现象已不可避免,由此进入了新音乐与传统音乐并行的多元组合的新的中国音乐的发展时期。

人类文明从近现代开始,已经进入了以科学为主导的最强劲的文化时代。以科学、民主为旗帜的五四运动,猛烈地冲击封建思想、文化,同时掀起了探求新思想、新道德、新文化的潮流。在这一潮流中,转型中的中国音乐经受了西方科学化的洗礼,以新的形态、新的心态、新的行为渗透到社会音乐生活的方方面面。音乐的科学化思维早已成为各层次各门类主流音乐工作者的思维基础(除民间艺人之外)。人们不断地针对音乐艺术中发生的现象提出为什么。运用理性的科学方法、科学思维、科学的各种法则、原理去总结规律、规范行为、提升表演水平,使音乐行为更加合理、更加规范、更加专业、更带有普遍意义。所以说,中国音乐自西乐东渐始,便逐步进入了音乐艺术的科学化进程,音乐工作者开始从深层次上认识和思考音乐艺术的科学原理。这些科学原理与许多自然科学交缘、交叉,如数学、力学、音响学、生理学、心理学等。由此产生了不少新的科学的音乐表演技术理论、作曲理论、演唱演奏方法和音乐教学方法。规范化的音乐技术(包括为训练音乐技术而设计的练习曲)、科学化的理性认知、严密的逻辑思维,形成了坚如磐石的新音乐艺术的共性模式。新音乐与传统音乐在许多方面发生了根本性的转型。新音乐背离了腔化定性游移的“声”,而采用了定量点状的“音”;背离了一代一换的不稳定的古代律本,而采用了国际通用的标准音;改变了“音主”的唯我独尊,形成了融中西调式为一炉的音乐色彩;告别了“线型”单声织体的一统天下,而吸收了“块状”和声织体的表现样式;背离了律动和节奏的自由随意,而强调了规律性的节奏节拍组合;削弱了同向递增的“散、慢、中、快”的音乐结构组织,而采用了ABA等对比逻辑关系的音乐结构样式;淡化了虚拟为主的音乐认知方式,而崇尚了真实的音乐表现心理;忽略了重情重意、“心器相应”的音乐精神特质,而推崇了器乐表现的“先器后心”和“技术至上”;忽略了音乐的“生理和谐”和“自然和谐”,而强调了音乐的“心理和谐”;淡化了即兴的器乐表演行为,而强调了音乐的准备行为和先验行为;背离了口传心授的活性传承行为和记谱方式,而采用了准确量化的传承标准和定量的记谱法;告别了歌唱强调机能训练的“吊嗓子”,而遵循了生理解剖的科学发声训练路线等等。总之,新音乐在音乐的表现行为、审美心态和形态程式等方面均发生着翻天覆地的深刻变化。

二、新乐的启蒙和发展

在新音乐的启蒙阶段,西方音乐虽然早就陆续传入中国宫廷,但在中国社会上的传播的上限不会超过清代。康熙时,《律吕正义续编》的印行就是新音乐传播的开端之一。西乐传播于民众,则以太平天国采用基督教音乐编创的宗教性歌曲的流传最为显著。晚清,有的教会学校开设了

传授西洋音乐的课程，清廷新军中已开始有军乐队。但是，西方音乐对中国音乐和中国民众广泛深入的影响，却是在 20 世纪。20 世纪新音乐发展的第一个阶段是以学堂乐歌为中心的新音乐启蒙运动。

新音乐的再度勃兴是在五四时期。各地兴办各种文化事业、建立文学艺术团体、出刊办报、传播新文艺等成为社会时尚。这些对新音乐的发展，都起到了推波助澜的作用。各地新式音乐社团相继成立。这些社团较之晚清的音乐社团有着较为明确的宗旨、完备的组织机构和多样的活动内容。它们的出现有效地促进了新音乐的传播和学校音乐教育的发展。

三、20 世纪 20 年代的新音乐

新音乐在 20 世纪 20 年代有着多方面的进展，歌曲创作尤为显著。作为艺术表演的音乐会独唱曲以及其他舞台表演性歌曲、多声部歌曲（特别是小型合唱曲）出现了一些成功之作。同时，为适应普通音乐教育与专业音乐教育之需的学校歌曲也由学堂乐歌时期用现成曲调填词为主的编配方式，改变为依词谱曲的创作方式。这是新乐创作进步的一个鲜明标志。

1919 年，北京大学创立音乐研究会，后又接受萧友梅的建议改为音乐传习所，从而变为音乐教育机关，萧友梅开始系统地讲授西洋音乐史及和声学。在此期间，他有目的地进行依词配曲的艺术性的歌曲创作，出版了《今乐初集》及《新歌初集》，开新乐艺术歌曲之先河。稍后，赵元任的独唱歌曲和多声部歌曲，是 20 年代音乐创作中突出的收获。“他采用的歌词都是反映了‘五四’精神的新诗，其音乐既不是民歌的仿制品，也不是欧洲艺术歌曲的翻版，而是既有鲜明的民族特色，又借鉴了欧洲艺术歌曲创作方法产生的独创性很高的歌曲。”①当时，萧友梅对赵元任的音乐创作曾给予“替我国音乐界开一新纪元”的赞誉。

黎锦晖创作的儿童歌舞音乐，从 20 年代起，就长时间流行于中国的城市、乡镇。他的歌舞表演曲与儿童歌舞剧，既能作儿童音乐教材，又适于儿童的课余游戏与表演。其内容、情趣，比此前的学堂乐歌更符合少年儿童心理；其音乐，有鲜明的民族特色。这类作品的出现，是民国时期儿童音乐创作的重大收获，对新歌剧和新歌舞剧的探索也具有启迪和开拓的意义。以刘天华的《光明行》等乐曲为代表的二胡独奏音乐的出现，显示了传统音乐表演形式在新乐初创阶段的发展，对中国器乐音乐的影响有着尤为深远的意义。用西洋乐器进行的音乐创作也有了多样的尝试：萧友梅、赵元任等人创作了钢琴曲，萧友梅等人还创作了弦乐四重奏曲以及欧洲管弦乐合奏曲等多种体裁形式的西洋乐器音乐作品。

此期为着工农兵歌唱的歌曲创作也勃兴正盛。这类歌曲是为了工农兵歌唱和宣传革命而创作的，其中也有广为传唱的佳作。如 1923 年 5 月，刊载于北京工人周刊社《京汉工人流血记》中的《奋斗歌》，就有人谱曲传唱。第一次国内革命战争时期的创作歌曲，以瞿秋白作词作曲的《赤潮曲》为代表。这首歌也是中国工农革命歌曲创作最早的作品之一，1923 年发表于《新青年》季刊。20 年代工农兵歌曲除了少数作词作曲的作品，大量的是选曲填词或作词配曲而成的。如当时流行颇广的《工农兵联合歌》就是用学堂乐歌《中国男儿》的曲调填词的。这时的工农兵歌曲在音乐选择上出现了较多地采用传统民歌（尤其是市镇小调）填词的现象，它反映了以农民为主的工农兵群众对新音乐的接受方式和程度。同时苏联及欧洲革命歌曲的传入对工农革命歌曲的结构和风格的形成，也具有十分重要的影响和意义。

师范院校音乐系科的设置和国立音乐院的成立是中国近现代专业音乐教育的开端。反映出

① 参见《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，中国大百科全书出版社 1989 年版，第 901 页。

中国新音乐已经进入到有计划、有目的地培养专门音乐师资和专业音乐人才的阶段，标志着新音乐已向着高层次的方向迈进。在专业音乐教育和专业作曲家的带动下，集体歌唱形式已为大众所接受，音乐会和新歌舞表演已逐渐成为受城市市民所欢迎的艺术形式。

音乐理论在这时也取得了重要的成绩。王光祈从20年代开始，便以比较音乐学的方法，研究中国传统音乐和东西方音乐，把中国传统音乐研究提高到一个新的水平。

四、20世纪三四十年代的歌咏活动

此期在中国音乐中影响最大的是抗日歌曲的创作，规模最大、历时很长的是群众性"抗日救亡歌咏运动"。九一八事变之后，黄自、陈洪等音乐院校的师生创作了《抗敌歌》、《冲锋号》等抗日爱国歌曲。以聂耳为代表的左翼音乐工作者创作的《毕业歌》、《义勇军进行曲》等战斗风格与民族特色相结合的群众歌曲，并通过电影、唱片等途径迅速而广泛地在全国传播，引起了强烈的反响。1935年前后，抗日救亡歌咏队伍大量成立。到1936年，群众性的抗日歌咏已经普及大小城市和乡镇。七七事变后全面抗战爆发，救亡歌咏活动发展到新的阶段。《大刀进行曲》、《游击队歌》、《长城谣》、《在太行山上》、《到敌人后方去》等各种形式风格的歌曲大量涌现，抗敌宣传队和各种歌咏团体遍及全国城乡、边区。1938年，冼星海、张曙等在武汉组织了几十万人参加的抗日歌咏，它是抗日歌咏中规模最大的活动。抗日歌咏在海外华侨中也得到开展，抗战歌曲通过各种途径传到美国、苏联、法国、新加坡等国家，产生了广泛的国际影响。抗战歌曲创作和群众歌咏的开展不仅对中国人民的抗日运动起到了巨大的精神鼓舞作用，成为抗战文化的重要一翼，而且它直接促进了群众歌曲等体裁的形成和成熟，使集体歌唱形式得到了进一步推广和提高，推动了大众化、民族化歌曲创作的发展，培养了一批歌曲创作和歌咏活动的骨干。这对其时和其后中国音乐都有着重大的影响。

此期的音乐创作首先体现在独唱、合唱等形式的声乐创作上。出现了许多佳作流传，尤其是为电影、戏剧创作的歌曲传唱更广。这是新音乐在创作和传播上的繁荣时期。这些歌曲除了用大量白话新诗为歌词外，还有用古诗词谱写的独唱曲。如青主的《大江东去》及《我住长江头》、黄自的《卜操作数》、《南乡子·登京口北固亭有怀》，刘雪庵的《红豆词》、《春夜洛城闻笛》，张肖虎作曲的《声声慢》，冼星海作曲的《别情》等。此时还出现了具有较高水平的艺术歌曲集。如青主与华丽丝合作的《音境》、黄自的《春思曲》，江文也的《台湾山地同胞歌》等。此期合唱创作以冼星海的《黄河大合唱》最成功，它是中国合唱艺术的里程碑式杰作。还有马思聪的《民主大合唱》，黄自的清唱剧《长恨歌》等作品。此期，中国歌剧在不同层面上进行了积极地探索。有仿照西洋歌剧形式创作的歌剧《秋子》；有适于学校表演的音乐性戏剧《儿童歌舞剧》；有以歌曲为主要艺术表现手段的舞台剧《扬子江暴风雨》等。至40年代，新歌剧《白毛女》和后世一批类似作品的问世，表明新乐歌剧终于找到了一条能被中国人接受的路子。

此期器乐创作相对较弱。民乐方面有任光的合奏曲《彩云追月》、聂耳的合奏曲《金蛇狂舞》等。西乐方面有贺绿汀的钢琴曲《牧童短笛》(此曲在"征求中国风味钢琴曲"活动中获奖)和管弦乐曲《晚会》，马思聪的小提琴曲《内蒙组曲》、《西藏音诗》、《牧歌》等，黄自的管弦乐曲《都市风光幻想曲》，冼星海的管弦乐曲《中国狂想曲》，江文也的管弦乐曲《台湾舞曲》等优秀作品。

五、不同政权区的新音乐状况

20世纪20～40年代，中国的政权区分成共产党、国民党、日伪三大块各自为政的统治区域。

(一)共产党政权区的音乐

共产党政权区包括红色革命根据地、抗日民主根据地和解放区。这些区域的音乐文化有着明确的方针和指导思想,音乐活动方式丰富多样。其指导思想是强调音乐服务于无产阶级革命事业。如列宁所说,是整个革命机器中的"齿轮和螺丝钉"。1942 年毛泽东在延安文艺整风时明确指出:"我们的文学艺术都是为人民大众的,首先是为工农兵的,为工农兵而创作,为工农兵所利用的。"①这是中国文艺理论史上第一次明确提出文艺工作对象的科学理论。它阐明文艺不能成为一部分人的文艺,必须面对最广大的人民大众。其中,工农兵是社会的主体,必须首先为工农兵服务。毛泽东认为文艺工作的目的:"要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分,作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力武器,帮助人民同心同德地和敌人作斗争。""藉以打倒我们民族的敌人,完成民族解放的任务。"这些论述发展了列宁关于党的文学与党的事业相互关系的理论。

毛泽东的《讲话》对 20 世纪 40 年代中国音乐的进展产生了极为重要的影响,是此后文艺工作的指导纲领。在共产党政权区,工人极少、知识分子不多,其音乐主要为农民及革命军人而作的。歌唱音乐为主的音乐文化结构是共产党政权区共有的特色。除传统民歌外,新编民歌活力最强。新编民歌大部分采用本地、本民族流行曲调填词,也有用外来音乐填词者。红军初建时,少有作曲家来根据地,因此创作歌曲很少。这些填词歌曲首先是宣传和鼓动的工具,其次是娱乐。因此,歌曲的通俗性、口语化和大众熟悉的音乐形式,就成为对歌曲的共同要求和艺术特征了。歌曲中洋溢着乐观的精神、斗争的果敢和胜利的信心,显示了与以往传统民歌、学堂乐歌的不同风貌。如歌颂理想的《共产儿童团歌》、《八月桂花遍地开》等;歌颂红军和领袖的《刘志丹》、《十送红军》、《盼红军》等;反映革命斗争《秋收暴动歌》、《粉碎敌人乌龟壳》等。此外,还有一些在军队和群众中流传的齐唱歌曲,如《红军纪律歌》。

40 年代解放区音乐的新发展表现在增加了并逐渐成为主体的专业人员的音乐创作,此时音乐体裁和风格大为丰富,艺术水平也有很大提高,出现了一批体裁多样的群众性合唱作品,如民歌联唱式的《七月里在边区》等。此外,还出现了《南泥湾》(马可曲)、《歌唱二小放牛郎》(劫夫词曲)等抒情歌曲;《晋察冀小姑娘》(徐曙曲)等长篇叙事歌曲;《生产忙》(刘炽编曲)等合唱歌曲;《咱们工人有力量》(马可曲)等工人歌曲;《团结就是力量》(卢肃曲)、《打得好》(践耳曲)等进行曲风格的歌曲。这些都是广泛传唱的佳作,它塑造了新时代的音乐形象。秧歌剧由广场民间歌舞发展成的新型歌舞剧,是解放区音乐的一种创举,是延安文艺工作者在《讲话》精神指导下的创新。这时的秧歌剧有两三个角色的小戏和多角色的分场戏。前者如安波的《兄妹开荒》,影响较大。它以叙唱和歌舞表演、浓厚的民间生活情趣和西北音乐风格等特色广受欢迎。在秧歌剧基础上,吸收其他音乐艺术成分创作的《白毛女》、《刘胡兰》等新歌剧的上演,奠定了区别于中国传统戏剧的中国民族新歌剧的基础。40 年代中后期,解放区器乐逐渐活跃,出现了贺绿汀的《森吉德玛》、马可的《陕北组曲》等优秀管弦乐曲,瞿维的《花鼓》等钢琴曲以及一些军乐曲。在延安建立了中央管弦乐团,在东北建立了附属电影制片厂的管弦乐团。以延安鲁迅艺术学院音乐系为中心,以冼星海、吕骥、郑律成、马可、安波等人为骨干,形成了 40 年代具有鲜明群体风格、影响深远的延安作曲家群。

---

① 毛泽东:"在延安文艺座谈会上的讲话",《毛泽东选集》(一卷),人民出版社 1967 年版。本节引文未注者均出此。

(二)日伪政权区的音乐

自九一八以后,中国不少地区相继沦陷,其中包括台湾、东北三省、华北五省(1935 年后)、汪伪政权区(1940 年后)。在日伪政权统治下的沦陷区出现了畸形的音乐文化。大多数中国民众所欢迎的进步和爱国的音乐遭到禁演禁唱。充斥这些地区的,是为日伪政权服务的反动歌曲和部分器乐作品。其内容是宣传侵略有理和粉饰太平。这些歌曲主要是电影歌曲,并不是露骨表现侵略有利,所以带有相当的麻醉性。此时日伪政权区以日本音乐家为骨干,在沈阳成立了"新京音乐学院"及其附属的交响乐团。他们还派遣日本的一些音乐、歌舞团体来华演出,以愚弄中国人民。

(三)国民党政权区的音乐文化

1927 年大革命失败后,国民党政权区的音乐经历了较复杂的发展历程。进步音乐创作一度走向低谷,广为传唱的工农兵歌曲遭到攻击。特别是 30 年代商业歌舞的靡靡之音,对城乡大众产生了不少消极的影响。

自九一八起至抗战结束,大部分音乐家都参加了抗日救亡音乐活动。尤其是左翼音乐的发展,有力地促进了抗日救亡歌咏活动的广泛深入进行。以聂耳、任光、张曙、吕骥等人为骨干的左翼音乐组织,对救亡歌曲创作和歌咏活动的开展作出了重要的贡献。这些音乐家后来和冼星海、麦新、孟波、孙慎等人一起形成了 30 年代影响最大的一个救亡歌咏的作曲家群。这个作曲家群以其富于时代精神的内质、不拘一格的形式、通俗平易的音乐创造和大众化的歌曲体裁形成了鲜明的创作特色。此时,以黄自等人为代表的国立音专和其他音乐院校、机构的音乐家创作了大量的新乐作品,他们以较规范的欧洲作曲技术,突出了作品艺术结构与风格特征。院校作曲家们既有抗日作品也有其他题材作品,既有大众歌曲也有较丰富的艺术歌曲和器乐作品。这些作品活跃在表演舞台和教育讲堂之上。40 年代国统区的音乐创作也以歌唱音乐为主,其中讽刺歌曲是这一时期颇具特色的歌曲品种。它具有针砭时弊、揭露社会黑暗面的现实意义。著名作品有费克的《五块钱》、《茶馆小调》,宋扬的《古怪歌》等。

第二节　传统音乐的新发展

相对西方音乐而言,中国世代相传的、具有民族特色的本土音乐称为中国传统音乐。它包括戏曲音乐、说唱音乐、民歌、歌舞音乐、器乐,以及根据这些艺术传统新创作的音乐。自宋代以后,中国音乐主要是以本土繁衍、变异的方式在发展。直到清末,外来音乐文化,尤其是西乐文化与日本新乐(主要是学校歌曲与军歌)逐渐传入,新乐由此兴起,中国音乐的成分才开始改变。清末以来的新乐,首先在学校产生了广泛的影响,继而成为社会音乐的一大部类。至 30 年代前后,新乐形成了大的潮流,传统音乐逐渐失去了主导地位,但仍有新发展。

一、民歌与民间歌舞的发展

(一)民歌的发展

民歌是人民大众尤其是农民文艺生活的重要形式,多用于自娱。民歌进入城市后,在茶楼、酒馆、舞厅之中,产生了一些职业的民歌演唱者。在新乐的发展中,不少新乐工作者用民歌曲调填词、改编、创作了大量的新民歌和新作品。成为新乐时期歌曲创作中影响较大的民歌风歌曲。

它们在群众歌曲、独唱歌曲、合唱歌曲、电影歌曲中占有重要的地位。鸦片战争以后,中国社会逐步走向殖民地、半殖民地半封建社会,人民群众处在水深火热之中,反帝反封建的革命斗争日益高涨。在革命斗争中产生了大量的革命新民歌。这些新民歌多依旧曲填新词,其题材多为反帝反封建,既充实了民歌主题,也促进了民歌的较快发展。从新民歌的题材上可分为七类:一是以禁烟为内容的民歌。自鸦片战争开始,中国人民便深受吸食鸦片所造成的种种痛苦。"禁烟"早已是广大人民群众的共同要求。这种要求在很多地区都是以民歌的形式表现出来的,河北民歌《种大烟》便是其中一例。此歌用"大烟本是外国人留,来到中国害死黎民"的歌词控诉了帝国主义在中国犯下的这一罪恶。二是以太平天国为内容的革命民歌。太平天国是中国最大规模的农民战争,坚持了18年之久,打击了帝国主义,动摇了封建统治。歌颂这一时期的新民歌在其间和其后大量涌现。如山东民歌《洪秀全起义》、《四月海花火样红》、《长毛来到曹州府》,江苏民歌《农民领袖李忠王》、《愁你一去不回头》,浙江民歌《长毛歌》等。这些民歌都是太平天国时期广为流传的歌曲,充分反映了人民对革命运动的支持,对农民革命领袖的敬仰和爱戴。歌曲内容描述了太平军杀富济贫,放粮分财,深受广大人民欢迎的情景。三是以反帝反封建为内容的革命民歌。清王朝为了维护行将灭亡的封建统治,求救于洋人,开展了洋务运动,利用洋枪洋炮镇压人民群众,各族人民为此义愤填膺,掀起了一场反帝反封建的革命斗争。1900年爆发了震惊中外的义和团运动,举起了"反清灭洋"的伟大旗帜。义和团与帝国主义、清朝政府展开了殊死的武装斗争。如内蒙民歌《引狼入室的李鸿章》,山东民歌《义和团》、《甲午战争》、《黑河》等。《黑河》这首民歌反映了人民对1900年俄国侵略者制造"血洗海兰沧"惨案的愤恨和控诉。海兰沧是位于黑龙江省瑷珲县黑河镇对岸的一个中国居民村,帝俄侵占黑龙江左岸后,在这里新建城市,1900年7月17日—21日,俄国军队在这里疯狂屠杀被捕的中国居民,共夺去了约5000人的生命。四是以反映人民疾苦生活为内容的民歌。在三座大山的重压下,人民处在水深火热之中。反映人民生活疾苦的民歌在这一时期大量涌现。如河北开滦民歌《矿工苦》,山东民歌《做工五更》、《苦菜花》、《扛活调》、《下关东》,山西民歌《走西国》、《光景迫下跑口外》。五是以反对军阀政府为内容的民歌。如《坚持到底》、《五更调》等。六是以反映爱国思想、要求个性解放为内容的民歌。如《满江红》、《寡妇歌》等。七是以反映工农革命斗争为内容的民歌。如《北伐曲》、《五一劳动节》等。

在共产党领导的政权区,编唱新民歌成为农民热衷的时尚。歌颂人民军队是新民歌的重要内容,涌现了《韭菜开花》、《盼红军》等新歌;歌唱新生活、领袖、英雄的民歌也很多。新民歌的大量产生和这些地区集体歌唱、集会演唱的唱歌风气,与民主政府和人民军队宣传文化部门的号召,与文艺团体的积极活动都有关联。如民主政府要求"多量搜集民间的、本地的歌曲、山歌,编山歌或练习中乐器(锣鼓、拍板、笙、笛、胡琴等)"①。红四军的《古田会议决议》也提倡民歌的搜集与编唱。不少党和红军的领导人(如瞿秋白、彭湃等)都曾亲自动手用民歌曲调填配新民歌。这些新民歌在大革命时期的根据地和抗日战争、解放战争中成为当地歌曲的重要内容,对社会文艺、音乐生活和宣传鼓动起到了很好的作用。新民歌的音乐多采用传统民歌、戏曲、说唱、器乐和古典歌曲等群众喜闻乐见的音乐填词或编配而成。传统曲调不变或基本不变者如《盼红军》等,曲调部分改变者如《打南沟岔》等。新民歌还有用学堂乐歌或新乐创作歌曲填词者,形成一类新的民歌风格。新民歌也有词曲完全创作的。这种创作与新乐工作者运用西洋作曲技术的创作不

① 中央苏区教育人民委员会订立的《俱乐部纲要》(1934年4月)就规定设游艺股。引自"第二次国内革命战争时期革命根据地的文化教育",《第二次国内革命战争时期史事论丛》,三联书店1956年版。

同，多是民歌手口头创作，逐步传开。这种新民歌创作的特点是词曲创作同时进行。

新民歌的发展与新乐历程中开展的民歌收集整理改编工作有关。五四时期，中国北方成立了"歌谣研究会"，南方中山大学成立了"民俗学会"，这些民歌研究组织大量收集、整理了各地的民间歌谣，出版了不少民歌小曲的歌集。如 1920 年出版了《新编曲调工尺大观》、1921 年的《小曲工尺谱》、1922 年的《弦歌小集》和《雅声唱歌集》、1925 年的《时调小曲大观》、1927 年的《歌弦快睹》、1928 年的《民间十种曲》等。40 年代延安的"民间音乐研究会"更多地开展了新民歌的研究工作，如系统地搜集、记录各地的民歌，并加以整理，从而挖掘、保存了一大批珍贵的西北民歌。

民歌的理论研究是新乐时期传统音乐研究中最受重视的一项工作。许多新乐工作者对民歌的音乐形式、结构种类、旋律、音阶、节奏等作了专门的研究。这是迄今为止中国历史上民歌音乐研究取得最多收获的时期，出现了不少研究成果。如冼星海的《民歌研究》、《略论民歌研究》力图从历史、现实的纵线把握，从歌词、音乐的不同层次上探寻，从中外民歌的比较，从民歌与创作、与新文化的发展方向等方面进行研究的重要论文。吕骥的《民间音乐研究提纲》，既从民间音乐研究的总体讨论民歌研究，又把民歌列为民间音乐的一个重要部类专门论述，对民歌研究有重要的指导作用。这些民歌的搜集、整理、研究工作，对全国各地的民歌研究、新民歌创作、民歌风歌曲创作都起着有益的推动作用。

(二)民间歌舞的发展

新乐民间歌舞较有影响的种类有秧歌、花鼓、花灯、采茶等。这些民间歌舞形式乡土气息和民间生活情趣浓郁。这些民间歌舞有歌伴舞，也有器伴舞，如汉族的龙舞、狮舞，维吾尔族的手鼓舞等。还有一些少数民族舞蹈自奏自舞，如苗族的芦笙舞，藏族的弦子舞，彝族的跳月等。民间歌舞多在风俗节庆时表演，是民俗文化的重要组成部分；民间歌舞多是助兴式或竞赛性的群众性非商业的表演活动；多有历史传承关系，其音乐风格多以粗犷、质朴、通俗、明快为特征。

以陕北秧歌为代表的新民间歌舞的发展在新乐中是十分突出的。秧歌，原是广泛流行于汉族地区节庆时演出的群众性的广场歌舞。它综合了民间的鼓舞(腰鼓、花鼓)和化装表演(舞狮、跑驴、旱船等)等艺术。40 年代初新文艺工作者在延安改革秧歌后，1943 年春节，鲁艺首先组织了大秧歌队，采用新鲜、明快的十字舞步，使新秧歌备受老百姓的欢迎，并迅速流传开来。到 1944 年，仅陕甘宁边区就有秧歌队近千个，形成了新秧歌运动。后来，随着抗日战争和解放战争的胜利，新秧歌随进军的步伐进入了京、津、沪、宁等大城市，成为新乐中最普及的一种民间歌舞。

新乐民歌、民间歌舞的发展除了反映时代进步的一面，也有一些反映了社会生活的落后面。在城市的茶馆、酒楼、舞场等娱乐场所，出现了一些适应市民娱乐的表演形式和商业化的表现内容，有些表演丧失了民歌演唱、民间歌舞的清纯质朴风貌。在这种场合演唱的时调小曲则不少是庸俗、格调不高，以性爱为主的色情下流为内容。如《十八摸》、《打牙牌》等作品。

二、说唱音乐的发展

鸦片战争以后，国门被打开，我国沿海城市畸形繁荣，城市中茶楼、书场、戏馆等娱乐场所增多，促使说唱技艺的提高，吸引了广大农村的说唱艺人，经过竞争，增加了曲种，发展了内容，出现了新人，构成了流派，使这一古老的艺术形式呈现出欣欣向荣的新局面。艺术上的成熟和曲种的发展则以老曲种为多。说唱艺人发扬扎根乡土和密切联系社会生活的传统，创作演出了不少表现民众生活的作品。如天津时调的《直奉战》、《民国六年闹水灾》；西河大鼓的《科学救国》、《中山纪事》等。在国内革命战争、抗日战争、解放战争期间，出现了不少反映革命斗争的作品。如第一次国内革命战争时期，单弦出现了《秋瑾就义》等新曲目，粤曲出现了《革命武装歌》、《三民主义

歌》、《夜吊沙基烈士》等;第二次国内革命战争时期,有永新小鼓的《打倒军阀列强》、《闹暴动》等;30年代,出现了锦歌新编《长工歌》、《送郎参军》等;侗族歌师石戒福编唱的琵琶歌《长征歌》。新乐时期不少说唱艺人在宣传革命时英勇捐躯。如红军广东东江独立师女战士李素娇在敌后说唱演出时牺牲;苏北的葛杯瑾、冀中的王魁武等艺人牺牲在抗日战场上。

中国共产党人还直接参加或组织了说唱艺术活动。如30年代初,红三军团政治部在《红军日报》上,就登载过20多篇说唱作品。瞿秋白亲自修改过大鼓词《王大嫂》,并在《红色中华》上发表。40年代,在陕甘宁边区"说书组"的帮助下,艺人韩起祥编演了《刘巧团圆》、《张玉秀参加选举会》等表现解放区人民新生活的节目。

在新乐历程中,不少说唱曲种由农村进入城市,在城市中逐渐成熟、发展,并走向职业化。进入城市的大多数说唱曲种的艺术日益求精,在音乐、艺术表演方面都有显著的提高。

(一)大鼓书(鼓词)

新乐时期鼓词类说唱艺术已衍化成多种大鼓,大鼓书已传遍了北方、长江流域和南方的部分地区。大鼓书最早出现的梨花大鼓(亦称山东大鼓),流传于农村,盛行于山东、河北、河南(部分)地区。农村民歌小调为唱腔,开始用两个破铁片相击伴奏,后加进三弦、四胡、小鼓等乐器。开始只是男艺人演唱,清末开始有女艺人演唱。继"北口"男艺人何老凤,"南口"女艺人王小玉姐妹(即黑、白妞)之后,20世纪30年代,山东大鼓进入了以谢大玉等"四大玉"为首的发展时期,她们师承传统唱腔而又有新的发展。清末时的大鼓还有西河大鼓、京东大鼓、梅花大鼓、乐亭大鼓、东北大鼓等多种曲种。东北大鼓在新乐时期则有了以沈阳为活动中心的"奉调"、以锦州为中心的"西城调";以吉林为中心的"东城调";以哈尔滨为中心、流行在松花江以北的"江北调"和以营口为中心的"南城调"等多个颇具影响的流派。

大鼓中最有代表性的是京韵大鼓。京韵大鼓的前身是由早期本板大鼓和清音子弟书等合流而成的"怯大鼓",清末,"怯大鼓"流传到北京后,为适应城市需要,在许多艺人的改革下,形成了京韵大鼓。京韵大鼓在新乐时期有重大的发展。民国初年有刘宝全、张小轩、白云鹏三大流派。著名艺人刘宝全(1868—1943年)对京韵大鼓有着杰出的贡献,他继承了前辈艺术和京戏梆子的特点结合北京语音,形成了自己的独特风格,世称刘派。他演唱曲目众多,以《南阳关》一折前加唱的《三春景》最为著名,曾教梅兰芳说大鼓。他不仅把京剧声腔融合进自己的唱腔,还吸收了京剧的韵白和表演艺术,使京韵大鼓居于北方大鼓诸曲种的首位。刘宝全演唱能用本嗓,也能用半假嗓和假嗓,音域宽广,表演逼真,嗓音清脆明亮,高亢挺拔,行腔自如。他的代表作之一是《大西厢》。20世纪30年代在前辈流派的基础上,白凤鸣创造了以苍凉悲壮见长的"少白派",骆玉笙创造了抒情宽阔的"骆派",对此期京韵大鼓艺术影响较大。京韵大鼓的板式以一板三眼和有板无眼的板式为主,基本腔调为平腔、高腔、落腔、甩腔和起伏腔;曲目以短篇为多,是新乐时期说唱艺术水平较高的重要曲种之一。

(二)弹词

在新乐历程中,苏州弹词在音乐方面有了较大发展。清末民初,弹词进入上海后发展更快。随着广播、唱机的普及,弹调进入了鼎盛期。许多艺人对老唱腔予以新的发挥,形成了新乐弹词流派纷呈、风格各异的繁荣局面。夏荷生综合了"马"、"俞"两调。以"俞调"为基础创造了称为"雨夹雪"的新弹词曲调,人称"夏调"。祁莲芳在"俞调"的基础上吸收江南音乐因素形成了弹词艺术中最纤柔、悠缓的"祁调",其委腕细腻的风韵比之"老俞调"更为动人。杨小亭以"马调"为基础,加进"俞调",也叫"雨夹雪",人称"小杨调"。杭州艺人杜宝林,艺名"小热昏",他善唱新词,密

切配合现实，很受当时民众尊敬。其后人们把填新词的时调小曲统称"小热昏"。40年代前后，蒋月泉在"马调"的基础上，吸收"俞调"着重抒情特色和京剧念白的声韵特点，创立了运腔音乐性强、叙事抒情兼长的"蒋调"。此外，还有杨振雄的"杨调"、徐丽仙的"丽调"、朱雪琴的"琴调"等。为适应新乐时期都市艺术趣味，女艺人在弹词中逐渐增加，出现了一批优秀的弹词艺术家。

(三)河南坠子

河南坠子是由河南的道情与"颍歌柳"、"三弦书"等合流而成。民国初年传入北京，继而流传至天津、上海一带，至三四十年代，已遍及全国许多大城市，它是新乐时期流传最广的说唱曲种之一。河南坠子是歌唱性较强的说唱曲种。在其发展过程中，女演员作出了重要的贡献。20世纪30年代河南坠子进入了全盛期，在天津形成了以乔清秀为代表的唱腔悠扬婉转、节奏流畅、吐字清脆的"乔派"和以董桂芝为代表的唱腔含蓄深沉、板眼规整的"董派"。其中，乔清秀的唱腔优美、富于光彩而名闻全国。河南坠子以坠胡为主要伴奏乐器，唱腔有起腔、平腔、送腔、尾腔等四种。其曲目内容富有浓厚的生活气息。这个曲种在五四时期、抗战和解放战争时期都编唱了不少进步曲目，其发展令人瞩目。

(四)四川清音

四川清音原来是流行于农村、乡镇的曲种，原名"唱琵琶"或"唱月琴"。20世纪30年代进入成都、重庆等大城市，并成立"清音歌曲演唱会"(或改进会)，有了较大的发展。其音乐以明清俗曲和民间音乐为多，主要可分为：大调、曲牌、小调三类。音乐结构也有曲牌体、板式变化体和单曲体三种。四川清音的曲目丰富，以女演员为主，以坐姿、自弹自唱居多。著名女艺人李月秋在创腔和演唱方面均有较大的贡献。

(五)四川竹琴

四川竹琴是以渔鼓作为主要伴奏乐器的说唱艺术，在新乐时期此曲种也有较大发展。20世纪20年代中期，成都、重庆的大茶园成为四川竹琴的书馆。此后固定的书馆日益增多，职业艺人著名者也随之鹊起，进入繁盛期。并且形成了"扬琴调"与"中河调"两大艺术流派，前者委婉细致，后者粗犷朴素。

新乐时期，以唱曲子为主要表现手段、用扬琴作为主要伴奏乐器的山东琴书也在山东、河北等地繁衍开来。

三、戏曲音乐的发展

在新乐历程中的戏曲，地方小戏比古老剧种有更加引人注目的发展。在古老剧种中，京剧虽然由盛而衰，却仍然是新乐时期影响最大的剧种。京剧形成了完美的艺术整体，产生了一批杰出的表演艺术家，继程长庚、余三胜、张二奎之后，有谭鑫培、汪笑侬和梅兰芳。京剧的发展，对地方戏曲的发展有一定影响。鸦片战争以后，流传于各地的地方剧种主要有征戏、汉剧、粤剧、川剧、滇剧、湘剧、赣剧、秦腔、山西梆子、河南梆子、河北梆子等地方剧种。随着农村经济的破产增多，广大农民不断流入城市，很多由民间艺术发展起来的地方小戏也随之传入城市，并逐渐走向职业化。地方小戏在新乐历程中发展较快。如评剧、越剧、楚剧、沪剧、扬剧、花鼓戏、花灯戏、黄梅戏等。地方小戏进城后，为适应当地市民的需要，为适应新时代的要求，评剧、越剧等多数剧种从剧目、唱腔、表演等方面吸收了新文化，不同程度地进行了戏曲改革。大多形成以女演员为主的角色行当。因此，女腔音乐在这些戏曲音乐中占有重要的地位。

(一)京剧

新乐时期的前半段是京剧的黄金时代,在北方尤其繁盛。五四新文化运动的精神对京剧艺术家有明显的影响。梅兰芳、程砚秋、周信芳等对旧戏作了许多革新,扩大了京剧艺术的表现力,对京剧的发展作出了重要的贡献。

梅兰芳(1894—1961年),原籍江苏泰州。他在辛亥革命时就上演了《邓霞姑》等时装新戏和《洛神》等古装新戏。近代,他又对《宇宙锋》等传统剧目进行了新的加工改造,编演了《木兰从军》等爱国戏。他还发展、创造了雍容华贵的新腔,其演唱凝重而流畅,对旦角音乐艺术的提高有着重要的作用。这种声腔配合其新创的融旦角与青衣于一身的"花衫"新行当,成为京剧舞台上深受人们欢迎的新艺术。以梅兰芳的唱腔和表演为主要艺术特征的京剧艺术流派,被称为"梅派"。梅兰芳对京剧伴奏音乐也有改革。在琴师徐兰沅等人的帮助下,他首先在京剧伴奏中加用了二胡、月琴;在一些新戏中采用了新的配乐手法。梅兰芳还曾赴美国、苏联演出,获得了成功,为中国传统音乐表演艺术赢得了国际声誉。他的表演艺术被誉为可与苏联的斯坦尼斯拉夫斯基、德国的布莱希特相媲美的表演艺术体系。抗日战争八年中,梅兰芳蓄须辍演,表现了崇高的民族气节。

程砚秋(1904—1958年),满族,北京人。他的京剧艺术活动,尤其是唱腔的改革,在近代京剧艺术中有重要的意义。20世纪30年代他曾为筹组"中国戏曲音乐院"做出许多努力,并担任北平分院院长,努力用新文化知识培养新的戏曲人才。他还编演了爱国民主、反对不义战争的《荒山泪》、《春闺梦》等新戏。他对声腔和演唱有许多钻研和独到的见解,如"以腔就字"的创腔原则和"声、情、美、永"的演唱要求等。他广泛地向其他戏曲、说唱学习,也向西洋音乐学习,创造了委婉幽咽而又慷慨刚劲的"程派"唱腔。程砚秋还曾赴欧洲考察各国戏曲,拓宽了自己的艺术视野。抗战期间,他躬耕青龙桥不为日寇演出,有着强烈的爱国主义精神。

周信芳(1895—1975年),浙江慈溪人,是当时风靡南方的京剧艺术表演家。"五四"前后曾编演了《宋教仁》等反帝反封建的时装新戏和新历史剧,后来又编演了《四进士》等具有民主精神的传统剧目,曾参加"南国社"的进步戏剧活动。在辛亥革命后戏曲改良运动的影响下,在上海出现了改变京剧传统呈示方式的时装京戏"海派京剧"。周信芳发扬"海派京剧"锐意改革的精神,不守成规,使京剧获得了一定程度的发展。他的演唱特别注意音乐与语言的结合,对节奏、力度、吐字、气息等唱腔方面用心独到、刻意处理,形成了爽直、富于激情表演的艺术个性,世称"麒派"①。

叶春善、萧长华等人先后在北京主持的"富连成班",自1904年成立至1944年的40年间,培养了大批经过传统京剧艺术教育的演员,为京剧输送了许多优秀人才。欧阳予倩办的"南通伶工学社"则试图以较科学的教学方法培养新型戏曲人才。

20世纪30年代以后,京剧每况愈下。为了适应商业化的需要和市民的欣赏趣味,在表演上出现了拼凑杂耍、唱低级流行小曲等有损京剧艺术格调的现象。虽有坚持京剧优秀传统者,但自清末民初以来的京剧艺术高峰已一去不复返了。

(二)昆曲

古老的昆曲艺术在新乐历程中日益衰退,社会影响不大,曾一度稍有恢复,南方、北方都有艺班演出。1920年还成立了"昆曲传习所",但此时昆曲艺术未能适应新时代的要求,到1926年前

---

① 周信芳自幼学戏,七岁登台,艺名"麒麟童"("七龄童"的谐音)。"麒派"之称源出于此。

后，一些昆曲班社已名存实亡了。

(三)评剧

评剧属地方小戏，大约 1910 年由河北莲花落子与东北的“蹦蹦”合流而成，1935 年定名为“评剧”。农民剧作家成兆才为评剧写了近百个剧目，奠定了评剧基础。其中《杨三姐告状》在北方轰动一时，成为评剧的重要代表剧目。民国初年至 20 世纪 30 年代，评剧开始了以女演员为主的阶段。花莲舫、李金顺、白玉霜等对评剧音乐与表演进行了许多改革与创造。李金顺的唱腔粗犷有激情；白玉霜的演唱细腻，善于使用“反调”、低腔，尤其擅演悲剧，其演唱享有盛誉。1935 年，白玉霜等到上海演出，得到了进步文化人士的帮助，使评剧进一步扩大了影响，发展成全国性的大剧种。评剧有着民间小戏活泼、自由、生活气息浓郁的特色。其在近代形成了板式变化的音乐体制，并采用板胡为主要伴奏乐器和与京剧大致相同的打击乐器。

(四)越剧

越剧原是浙江男演员演出的、称为“的笃班”的地方小戏，因源于古越国所在地浙江嵊县一带，故名。1916 年入上海演出，1921 年改称“绍兴文戏”。1936 年后，女班盛行于浙江、上海，时称“女子文戏”或“越剧”。此期越剧诸戏班中以女班的“四季春班”影响最大。袁雪芬、傅全香等均出自该班。20 世纪 40 年代，“雪声剧团”和“丹桂剧团”对越剧的改革与成熟作出了重要贡献。袁雪芬曾邀请新文艺工作者对剧本、导演、音乐、舞美、化装等进行多方面的改革。她与乐师合作创造了成为新越剧基本腔调的“尺调腔”；同时，范瑞娟与琴师合作创造了“弦下腔”，丰富了越剧音乐。此后“雪声剧团”上演了《祥林嫂》等进步剧目，越剧“十姐妹”(尹桂芳、袁雪芬、筱丹桂、范瑞娟、傅全香、徐玉兰、竺水招、张桂凤、徐天红、吴筱楼)又联合义演了《山河恋》，大大扩大了越剧的影响。这时，越剧艺术也日渐成熟，其语音基本采自浙江官话及中州音韵；唱腔音乐也由初始的上下句反复、曲尾加帮腔的简单形式，发展为四句式的基本调，形成慢板、中板、快板、小板、弦下调、南调等板式。生腔与旦腔出现了多个颇具影响的流派；伴奏以二胡、琵琶为主，中西乐器兼用，成为新乐历程中颇具特色的新型戏曲乐队。越剧以其婉柔、优美、文雅的风格，在新乐时期成为拥有众多剧团和观众的剧种，影响力遍及全国，南方尤盛。

(五)楚剧

楚剧是形成于民国初年花鼓类的地方小戏。第一次国内革命战争时期，共产党人李之龙邀请并辅导该戏进入他主持的汉口“血花世界”游艺场演出。抗战时期，楚剧艺人上演了田汉的《杀宫》等新剧目。这一期间，在周恩来的直接部署下，楚剧与其他戏曲艺人参加了“戏曲演员战时讲习班”，并成立了六个宣传队赴抗战后方宣传抗战。新四军在鄂豫皖边区的“五师楚剧队”也结合现实生活编演了新戏，对当时的斗争起到了积极的配合作用。

在此期的戏剧改革中，在中共领导下，田汉在湖南主办了“湘剧演员训练班”，先后组织排演了许多新戏；陕北民众剧团在柯仲平等人领导下编演了秦腔《血泪仇》。40 年代，成立了由中共领导的“延安平剧研究院”等传统戏曲研究的表演机构。毛泽东以“推陈出新”为该院成立题词，指出了戏曲改革的方向。通过改革，该院成功地上演了《逼上梁山》、《三打祝家庄》等新戏。其他剧种也出现了一些反映解放区新生活的新戏，如评剧《李香香》等。新四军的越剧队以男女合演，打破了越剧只用女子的陈规，给戏曲带来了新的生机。

四、传统器乐的发展

新乐历程中的传统器乐的发展主要体现在民间器乐社团、地方性乐种，以及一些流浪艺人的

创作、演奏等方面。传统合奏音乐的发展和影响远大于独奏音乐。合奏多为自娱性、助兴式，亦有商业性表演。新乐历程中较有影响的乐种有广东音乐、江南丝竹、弦管。此间流行于我国河北、山东的吹歌(器乐合奏)，具有潮州音乐风格的汉乐，以及琵琶、筝等器乐都得到了新的发展。

(一)广东音乐

广东音乐是在新乐时期发展迅速、令人瞩目的乐种。广东音乐是广东珠江三角洲一带近百年来流行的民间器乐品种。演奏的乐器以钢弦二胡(前称粤胡，后称高胡)为主奏乐器，辅以扬琴、秦琴合成"三件头"为主的形式。参与合奏乐器有二弦、提琴(竹制或椰壳制琴筒，前面嵌薄木板，形制与板胡相近的中国乐器)、三弦、月琴、横箫、扬琴、琵琶等。广东音乐随着曲调的"加花"，使简单的曲调变成既自然谐和，又流畅、丰满、节奏活泼明快的优美轻松的音乐。许多广东音乐的演奏家都兼作曲家，从事旧曲改编和创作工作。丘鹤俦"五四"时期所编《弦歌必读》(1917年)和《琴学新编》(1919年)较完整地记录、介绍了早期广东音乐作品的情况。其中有何柳堂的《饿马摇铃》和《赛龙夺锦》，吕文成的《平湖秋月》和《步步高》等佳作。严公尚(老烈)擅长扬琴，改编了十几首乐曲。他根据传统乐曲《三宝佛》的第二段《三汲浪》加花改编成《旱天雷》，还有《连环扣》都是当时极为流行的乐曲。

在新乐历程中新创作的广东音乐作品有500首之多，作曲者有60多人。有不少乐曲录制了唱片、出版了曲集，致使广东音乐极其广泛地进入了城市的音乐生活，成为广播、歌舞厅、茶座中经常出现的音乐品种。

(二)江南丝竹

江南丝竹是流行于江浙一带的一种器乐演奏形式。在新乐历程中，江南丝竹在上海有了较大的发展，经进一步扩大影响后，成为全国著名的乐种。它以丝弦与竹管乐器结合进行演奏，故得名，所用乐器有二胡、三弦、琵琶、扬琴、笛、笙、鼓、板、木鱼等。著名乐曲有所谓"八大曲"之称，即《老三六》、《慢三大》、《中花三六》、《慢六板》、《欢乐歌》、《云庆》、《四合如意》、《行街》等。江南丝竹音乐优美、流畅、舒展。常用分层变奏的手法构成悠扬抒情和活泼的音乐气氛。此乐种有结社合乐的传统，辛亥革命后成立了"钧天集"、"清平集"、"雅歌集"等社团，对传播乐曲、培养人才、发展乐种等方面起到了重要的作用。

(三)弦管

弦管亦称福建南曲。新乐历程中的弦管已成为流行于闽南、台湾及东南亚华侨之中的主要乐种，发展十分显著。1912年闽地林霁秋编定了《泉南指谱重编》弦管曲集，1914年台湾林祥玉编定了《南音指要》弦管曲集，1930年许启章与江吉四编定了《南乐指谱重集》弦管曲集。这些弦管曲集对弦管乐种的传承与传播起到了重要的作用。弦管在新乐时期的大发展的又一标志是弦管社团组织的建立。南音研究会和演出的馆、阁、社遍布东南亚。其中著名的有中国泉州的"�竹轩"、"灵裳堂"、"回风阁"等，厦门的"南乐别墅"、"南乐研究会"，台湾的"闽南第一乐团"等，鹿港的"聚英社"等，以及菲律宾的"南乐崇德社"、"国风郎君社"，新加坡的"湘灵音乐社"，马来西亚的"沁兰社"、"云林阁"等。据吕锤宽统计，仅台湾一处就有南管社团60余馆①。弦管艺术中艺人们最重视"指谱"。指，即指套，特指有词、有谱、有琵琶弹奏指法的套曲。谱，即谱套，是纯器合奏套曲。其中室内合奏音乐幽雅古朴，徐缓委婉，在民族传统音乐中有其独特的风韵。

① 吕锤宽：《泉州弦管研究》，台湾学艺出版社1982年版。

（四）民间艺人华彦钧

华彦钧（1893—1950年），人称瞎子阿炳，无锡人，出生于江苏无锡东亭镇，道士之子，其父华清和是无锡洞虚宫道观偏殿雷尊殿的当家道长，擅长演奏各种民间乐器，尤其精于琵琶。在华彦钧4岁那年，其母亲去世，他被寄养到父亲的婶母家，稍大时，即以其父徒弟和义子的名义被收留在当地的洞虚宫道观，注册为小道士。其卑微的出身始终伴随着华彦钧的成长。在束发度日的岁月里，华彦钧深深地受到父亲的影响，对各种民间乐器倍感兴趣。到13岁时，他已经学会琵琶、二胡、笛子等多种乐器的演奏，18岁即被公认为是当地技艺超群的乐师。1913年前后，其父因病去世，华彦钧成为当家道长。但时隔不久，便染上不良嗜好，25岁因病双目失明。自此，雷尊殿的香火日渐稀少，道士星散，华彦钧只能靠变卖殿产过活，最终殿产也分予了他人。无奈，华彦钧被迫离开道门，成为一个纯粹以卖艺度日的街头艺人。从此，当地人习惯地称他为“瞎子阿炳”，而原名渐被人遗忘。1950年暑期，中央音乐学院民族音乐研究所的杨荫浏、曹安和教授慕名前往无锡，随身携有一台钢丝录音机，将阿炳演奏的二胡曲、琵琶曲共六首乐曲进行了录音。这成为阿炳仅存的遗声。同年12月，阿炳因病医治无效去世，享年57岁。他在二胡、琵琶的乐曲创作和演奏技巧上都有很深的造诣。被录音的三首二胡曲《二泉映月》、《听松》、《寒春风曲》和三首琵琶曲《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》，是特色极其鲜明、表现十分完美的民间器乐曲，它们在中国近现代民族器乐曲的发展上起到重要的作用。华彦钧自称曾创作与演奏的民族器乐曲数量较多，但多已散失。已录音的六首作品，编辑成《阿炳曲集》于1950年出版。

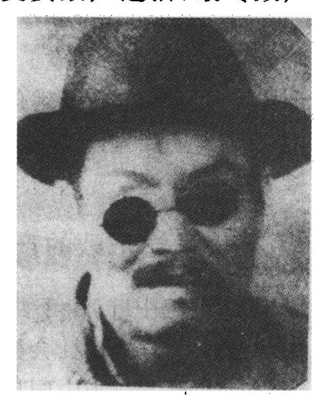


图5-1 华彦钧

《二泉映月》是阿炳最具代表性的作品。曲名并非具有典型意义的标题，是杨荫浏等人在录音时的提议，是经阿炳本人同意的。在无锡惠泉山有一处名胜游览地，名为“天下第二泉”，这是阿炳经常演奏、卖艺的地方，也是他诉说心声的地方，这首乐曲就是借景抒怀的“依心曲”，也是阿炳对命运的控诉。它表现了阿炳的痛苦、郁闷和呻吟，蕴含着他的悲愤、思考和反抗。全曲着意于整体而虚拟地描述，用纯旋律在更深层次上强调和抒发了蕴积于心的内在情感，显现了中国民族音乐的表现特色。此曲采用江苏民间音乐素材，尤其借鉴了无锡滩簧的音调写成，共有六个段落。音乐在短小而轻微的音阶下行式的引子之后，出现了带有倾诉性的音乐主题，之后主要通过五次变奏将该主题进行多次变化、发展，并贯穿全曲。音乐时而沉思、时而忧伤、时而悲愤、时而激情，把历尽人生的辛酸与苦难、艰辛与炎凉等诸多的感受表达得酣畅淋漓。运用多种二胡弓法，丰富的力度变化，细致入微地表现了饱尝生活艰辛的社会底层人们的心态和情态。此曲属于我国民间音乐中最为常见的变奏体曲式结构，采用了两个基本曲调多次变化重复，具有古代唱赚和近代双主题变奏的特色。

在新乐时期新生的民间器乐曲中，《二泉映月》特别突出，光彩照人。问世以来感动了无数听众，成为半个多世纪以来中国的一首家喻户晓的二胡曲，成为流传国内外最著名的中国二胡名曲，并被改编成多种器乐曲、管弦乐曲和合唱曲。改编的版本很多，有何占豪、吴祖强先后改编的弦乐合奏曲，储望华改编的钢琴独奏曲，彭修文改编的二胡与民族乐队和弦乐四重奏等。

华彦钧是一位才华出众的民间音乐家，有着深厚的传统音乐素养和基础，尤其熟悉江南一带的民间音乐。他不但能够演奏多种民间乐器，更由于长期受到道教音乐和民间音乐的熏陶，而使自己的音乐具有了一种独特的风格：既有道教音乐的程序和意蕴，又有民间音乐的传统和自由，

甚至还有当时流行的新乐成分。在二胡演奏方面,华彦钧是演奏"托音二胡"的杰出代表。这是一种在江南民间音乐中常见的二胡,两根弦采用中弦和老弦。他的演奏细腻深刻,并以短弓见长,常使用民间演奏中"定把滑音"的技巧,极大地丰富了旋律的韵味。除了演奏乐器之外,他还擅长"说新闻",采用说唱相间的形式演唱当日新闻,唱腔借鉴当时卖报人唱的调子,唱词每四字一句,一韵到底,用说唱艺人称做"三跳"的三片竹板伴唱。

第三节　学堂乐歌的兴起

清末民初,在维新运动的推动下,中国人学习西方文化活动进入了一个新阶段,出现了新式教育机构,称之为学堂。中国人在学习西方文化的新式学堂里开设的唱歌课称做乐歌课,为乐歌课或是为学堂歌咏而编创的歌曲称之为学堂乐歌。学堂乐歌是随着新式学堂的建立而兴起的歌唱文化,它是中国新乐的启蒙运动,它拉开了中国新乐序幕,为新乐的蓬勃发展奠定了最初的基石。

一、学堂乐歌的产生和发展

19世纪中叶,由于西方列强的入侵,导致了一系列不平等条约的签订,不断地割地赔款,使中国由长期的封建社会变成半封建半殖民地的社会。19世纪末是中国民族危机十分深重之时,当时有人画了一张中国地图,这边画有老虎,那边画有狮子,国土有被瓜分的危险。在西方列强入侵的同时,中国民族资本主义得到初步发展。在这样的历史背景下,一些进步人士为了救国图存,主张效仿日本,维新图强。原因是日本在和中国国情差不多的情况下,通过明治维新使国家发生了很大变化,走向了强国之路。随着西方列强的入侵,传教士带来了西方的教会音乐、乐器、舞曲和通俗歌曲。西方传教士在中国开办了一些教会学校,其中设有学习西洋音乐的"琴科"。在这里培养出我国最早掌握西方音乐知识和技能的人才。1860年洋务运动开始后,部分洋务运动官僚和知识分子接触了西洋音乐,但只是为了结交西洋各国人士而已。1899年袁世凯在天津小站练兵时,曾接受其德国顾问的建议,组织了中国最早的西洋铜管乐队。这个乐队除了作为军队使用外,也为慈禧的几个学过西洋舞蹈的宫女伴舞。从1840年鸦片战争到1898年维新变法运动前后,西方音乐的传入和对我国的影响仅局限在宫廷贵族的上层阶级和某些教徒中,对广大中国人民并没有造成更大的影响。直到20世纪初,西欧音乐才大量传入,开始在中国人的音乐生活中产生较大的作用。自袁世凯在天津组织了中国最早的铜管乐队后,普通中小学也逐渐开展了业余的军乐队活动。在中小学音乐教学中广泛使用的西欧乐器,多是经过日本改制的美式簧片风琴。这种风琴在当时上层有产阶级家庭生活中已成娱乐用品,可为京胡伴奏戏曲音调。

此时钢琴音乐在师范和教会学校中得到初步的应用。清末,海关总税务司由上海迁到北京,在总税务局的俱乐部里,由外国人组织了一个专门用来招待洋人的管弦乐队,其中已出现了一些能掌握西洋乐器的中国演奏员,并具有精湛的演奏技巧,但这些乐手都是受雇于洋人,没有自己的地位。因此,还很难发挥他们应有的作用。

在新乐历程中,西方音乐的传入对中国人民的音乐生活影响最深远的当推学堂乐歌。学堂乐歌的发端可以追溯到1898年康、梁的戊戌变法。这是一次资产阶级改良主义的维新运动,它传播了资产阶级的启蒙学说,冲击了传统文化,具有资产阶级文化的启蒙意义,在历史上具有进步意义。他们主张:学西洋、开学堂、废科举、办新学、派留学生、创国民学。1898年,康有为上书

光绪请开学堂的奏折中就提出了废除八股、开设学校的主张："今则广开学校，远法德国，近采日本，民定学制。创国民学，令乡皆立小学，现只国之民，七岁以上必入之，教以文史、算数、舆地、物理、歌乐，八年而卒业。"戊戌变法初期，光绪下诏，令各地书院改为学堂，早年的新式学堂有南洋公学、洋江师范等。八国联军入侵北京后，光绪下台，清廷被迫做出些开明的行动，发布了"奏定学堂章程"，较普遍地把书院改成学堂，从此新式学堂才普遍建立。当时清廷对学堂乐歌的内容作了规定——学堂乐歌应尊礼忠君，并企图把乐歌纳入它们封建统治的范畴。但是很多地方都不按朝廷的规定，内容以进步的多。许多资产阶级知识分子利用清廷作出的开明姿态，编出了不少反映资产阶级的乐歌。此时，西方教堂在中国也相继开设了教会学校。各教会学校里都设有唱歌课，主要唱圣诗。这对学堂乐歌的产生有一定的间接影响。随着学堂的普遍建立，学堂乐歌因学堂内开设的乐歌课而得到较大的发展。



图 5-2　风琴为京胡伴奏

戊戌变法失败以后，康有为、梁启超也逃到日本，在日本继续宣传资产阶级启蒙思想的新文化，主张学校里万不可缺少乐歌。特别是以梁启超为代表的改良主义文人极为鼓吹音乐对思想启蒙的重大教育作用，积极提倡在学校中设立乐歌课，发展学校的音乐教育。梁启超曾指出："盖欲改造国民之质量，则诗歌音乐为精神教育之一要科"，"今日不从事教育则已，苟从事教育，则唱歌一科实为学校万不可缺者。举国无一人能谱乐，实为社会之羞也"（梁启超《饮冰室诗话》）。当时在外国的中国留学生是很多的，现以日本的中国留学生为例，1905 年在日本的中国留学生竟达到 15 000 人之多。这些留学生看到了日本新式的音乐教育，同时在这中间也开展了很多音乐活动，当时沈心工、李叔同、萧友梅等人到日本学习音乐，成为以后学堂乐歌的创始人，同时，他们对中国的音乐教育也起到了重大的作用。1903 年起，"音乐"被列为女子师范学堂课程，此后几年间，新式学堂陆续开设了唱歌课，从而在普通学校中形成了一种学校音乐文化的雏形，即以教授新式歌曲和欧洲音乐常识为主要内容的音乐教育。

辛亥革命时期，革命党人在秘密集合时常唱学堂乐歌，以学堂乐歌作为鼓舞士气的方式。1907 年 6 月，"女子世界"发表六首学堂乐歌，同年，秋瑾女士在"女报"上也刊登了学堂乐歌。至此，学堂乐歌已越出了学堂的界限，流传到社会当中。其内容开始变化，民主性增多，革命现实性鲜明了，革命激情也超过以往，扩大了对社会的影响，一时间人人传唱乐歌，乐歌已成为宣传革命的手段。民国政府明令废除清政府的教育宗旨，改学堂为学校，并且在中小学和师范学校中列音乐为必修课。蔡元培还提出"以美育养成高尚之风，以完成国民之道德"的著名主张。这些措施

和主张，对艺术教育和新乐活动起着直接的促进作用，产生了重大的社会影响。这时，乐歌书籍大量印行，歌唱辛亥革命和民国新风的歌曲到处传唱，酿成了新乐启蒙时期一个短暂的热潮。1915 年，袁世凯篡夺了革命果实称帝后，通令全国恢复“尊孔读经”、废止“乐歌课”。乐歌也和资产阶级革命一样受到了阻碍。初兴的学校音乐教育，一度处于停滞、倒退的状态，但在大多学堂里，仍设有乐歌课。

学堂乐歌的歌词、音乐材料和创作方式等与传统歌曲有许多不同，多采用欧美和日本歌曲曲调填上反映新思想的新词而成，也有用中国传统曲调填词和创作新曲者。歌词兼采文、白语言形式。它是区别于我国传统音乐的新体裁。这种主要以欧、日等外国歌曲音乐为乐歌旋律的倾向，大大地丰富了歌曲曲调。通过乐歌的传唱和以乐歌为主的学校音乐教育，向中国大众尤其是学生开始较系统地输入西方音乐知识，如传授简谱①，介绍五线谱，确立集体歌唱的形式，开始新的歌曲创作等等。这一切在新乐历程中都具有启蒙的意义。学堂乐歌的产生与它相近的西洋音乐的引进，以及由此在我国音乐生活中产生的变化，使它成为我国新乐文化发展的开端。

在学堂乐歌的译配、编创和社会性的音乐活动等方面，梁启超、曾志忞、新汉、沈心工、李叔同等人，对学堂乐歌为中心的新乐文化的发展，作出了突出的贡献，他们是新乐启蒙初期的杰出音乐家。1902 年，梁启超在《新民丛报》上译配、发表的《日耳曼祖国歌》3 首；11 月，沈心工、曾志忞在日本东京举办了音乐讲习会，这是中国人在外国举办的新乐第一次音乐讲习会，当时在日本的中国留学生在刊物“浙江潮”上发表的文章《中国音乐改良说》中就指出：“中国传统音乐其性质是寡人的，而非众人的。”当时在日本的中国留学生办的杂志发展了不少学堂乐歌，这是中国第一批声乐作品。1903 年，曾志忞发表的五线谱与简谱对照的《练兵》、《春游》、《扬子江》等 6 首歌曲，可视作新乐时期新式歌曲译配、编创的先声；曾志忞编写了《唱歌及教学法》，“江苏”杂志第 7 期发表了六首学堂乐歌。1904 年，曾志忞编写了《教授音乐初步》、《乐典教课书》。5 月，在北京重新组建“亚雅音乐会”②，并在《新民晨报》上发表长文“音乐教育论”。此文阐明了音乐的定义、作用，以及我国音乐教育落后的原因和音乐学习的方法等。沈心工、高燕云等人在上海举办了“美育”音乐会，积极研究和促进乐歌活动。沈心工开始出版他的学校唱歌集，1904—1907 年共出版了三集。这是国内出版的最早的音乐教材。同时，国内外新型的报刊，如《新民晨报》、《女子世界》、《中国白话报》等都积极发表乐歌作品或音乐论文。在江苏还举办了乐歌讲习会。学堂乐歌发展到 1904 年已达到了高潮，在这一年里，报刊上共发表了 80 多首乐歌。1905 年，曾志忞编写了《音乐全书》。1906 年，新汉编写了《中国唱歌集》和《唱歌教课书》。李叔同在东京编了“音乐小杂志”，这是我国最早的音乐杂志。1908 年，曾志忞、冯亚雄在上海办了贫儿院，贫儿院内设有音乐部，还成立了乐队。到 1919 年，已有近三十种音乐教课书或乐理书籍出版。这一时期新乐发展的显著特点是：乐歌创作、新乐理论、音乐书籍出版多由留日的中国知识分子在日本和中国两地进行。

清末、民初到五四运动以前为学堂乐歌的发生、发展时期。从名称上说，1903 年开设了新学堂，学堂里开设了乐歌课，是学堂乐歌的开始。1912 年民国教育部通令全国学堂改为学校，乐歌课在小学里改为唱歌课，但在师范学校里仍叫乐歌课，一直到 1923 年实行新学制后，乐歌这个名词方才不用。所以也可视 1923 年为学堂乐歌的结束时期，但一般还是以五四以前为学堂乐歌时

① 简谱是初见于 16 世纪欧洲，经法国天主教方济会教士苏艾蒂和鲁索、加兰、帕里斯、谢韦等人的改进和推广的简易记谱法；有字母谱和数字谱两种。此处所指系数字简谱，即今通用之简谱。

② 曾志忞等人在北京重新组建“亚雅音乐会”消息载 1904 年 5 月的《新民晨报》。

期更合适。

二、学堂乐歌的内容

学堂乐歌的内容多是表现富国强兵，抵御外侮愿望，提倡科学民主，歌唱新生活，宣传爱国主义、妇女解放、资产阶级民主共和的革命精神。如《中国男儿》曲调以强烈的进行曲气势表现了中国男儿慷慨热血决胜疆场斗志；《何日醒》八段歌词，从鸦片战争一直讲到八国联军侵略中国，抒发了国家被瓜分的悲愤心情。《黄河》这首歌以象征中华民族形象的黄河为题材，曲调紧密配合歌词，开阔而豪迈，仿佛使人看到了千军万马战胜敌人之后凯旋而归的景象，表现了词曲作者强烈的爱国主义情感。《男儿第一志气高》是当时学堂乐歌中影响较大的一首，它生动地表达了少年儿童的爱国主义思想。《女子体操》(“女学歌”)是宣传妇女之苦和妇女解放的思想。以李叔同为代表的宣传资产阶级民主共和思想的作品也是学堂乐歌的内容之一，如《欧美三杰》、《演说》等。以革命为内容的学堂乐歌主要产生在辛亥革命时期。辛亥革命在时间上虽然较短，但这一时期的学堂乐歌内容无论在思想的深度和广度上都得到了相当大的发展。在湖北的学生新军里，就流传着《光复纪念》(歌颂武昌起义的过程)和《从军乐》两首学堂乐歌。其他支持革命军挥师北伐的歌曲也很多，如《学生军》、《女革命家》、《敢死队》、《决死赴战》等。

由于时代的局限，部分学堂乐歌的内容存在着局限性。例如，《军歌九章》中表现了爱国主义的同时宣扬了大国沙文主义，在《汉族历史歌》里也宣扬了大汉族主义思想。同时，学堂乐歌在清末时期，发行受到很多阻碍：“严禁发行：平权之冒说，民族之威严，自由结婚之歌词。”所以在一部分乐歌里产生了忠君、忠孔的不健康的曲调，宣扬了封建思想。

三、学堂乐歌创作的艺术原则

学堂乐歌在艺术上首先遵循的是填词原则。学堂乐歌继承了我国古典诗词的填词艺术，强调诗言志，歌词要符合时代。对旧曲填词要求很高，歌词既要通俗，又要含义深远。十分强调歌曲的社会功能，志在改良社会，以今即物。音乐是感性教育之最深，必须首先强调德育，使在幼之年知合群、爱国之音。沈心工在《学校唱歌集》中写道：“知而到唇认自然，以小见大，激发志气。”同时指出：“歌词不难于写雅，而难于写俗。作雅歌易，作俗歌难。”在填词上，因作者之原因，风格也有不同。沈心工注意通俗，李叔同注意优美、典雅、含蓄。所用曲调大都采用日本和西方歌曲的音调，较少用民间曲调。这是由于乐歌的编者都是新知识分子，接受的是资产阶级的新思想，对中国传统民间曲调了解不深，认为只有产生于资产阶级大革命时期的西方曲调，才更适合表现新乐时期的时代精神，更具有时代特色。用西方坚强有力的曲调，才能鼓舞士气，激昂斗志。

学堂乐歌处于我国新乐的起步阶段。在维新主义思想影响下，音乐艺术与其他方面一样，对外实行了开放政策，大胆地汲取外国音乐中有用的，为我所用。有些作曲家开始用西洋作曲法创作歌曲。西洋音乐的音调、旋法和结构，以及音乐构成的各种要素(节奏、节拍、调式、旋律线等)都迥异于我国古老的民族音调，存在着对比性与统一性的差异，以及动性与柔和性的差异等等。因此，当时有一批学堂乐歌作者大声疾呼：中国音乐必须改弦易张名曰，西乐者西乐。他们极力鼓吹西乐能鼓励国民之进取，用以正教化。在学堂乐歌的发展过程中，创作的作品和作者数量较少。现在知道的有 13 首，即《美在中华》、《革命必须革人心》、《军人枪弹》、《黄河》、《新军对进》、《采莲曲》、《童子军歌》、《新春》、《木人戏》、《早秋》等。这些歌曲

虽是国人所创,但没有摆脱对西洋歌曲的模仿。只有朱志云等少量作曲家比较熟悉民间音乐,采用民间曲调与西洋作曲法结合创作学堂乐歌。这些创作歌曲数量虽少,但确是我国新型歌曲创作的开端。

四、学堂乐歌的代表人物

梁启超、曾志忞、沈心工、李叔同是20世纪初中国学堂乐歌运动的代表人物。他们积极投身于乐歌的宣传、编创和理论研究,以及新音乐的教育活动,对中国音乐的大转型和新乐的形成产生了巨大的影响。这四人中,梁启超主要成就在乐歌的宣传方面,曾志忞主要成就在音乐理论和音乐活动方面,沈心工和李叔同主要成就在乐歌编创和乐歌理论方面。

梁启超(1873—1929 年)是百日维新运动的领袖人物,是学堂乐歌最初的倡导者和实践者之一。梁启超虽不是音乐家(他自说不解音律),但他作为清末资产阶级改良主义的主要人物和资产阶级新文化的宣传者,对学堂乐歌的发展有着巨大的促进作用。他结合自己的改良主张,提出了改革小说、诗界革命,发展学堂乐歌等意见。他认为清朝的腐败与音乐的糜烂有一定的关系,当时中国音乐是柔美有余而刚健不足。对于西洋音乐,梁启超也反对全部照搬,他认为音乐是国民性质之表现,不能强此就彼。他积极宣传鼓吹学堂乐歌和乐歌作家。在报刊上提出了乐歌是精神教育中不可缺少的好内容。在他的论著中,客观地介绍了清代的乐律学研究,指出了中、西音乐应该取长补短、相互融合,这将是中国音乐今后的发展方向。

曾志忞(1879—1929 年),音乐教育家,学堂乐歌的主要音乐家、理论家。他出生于上海的一个巨贾家庭,20 世纪初,留学日本,进早稻田大学。早期曾任教于蔡元培主办的南洋公学。1902 年,他和沈心工在东京组织了音乐讲习会。1904 年他在东京成立了"亚雅音乐会",出版了《乐典教科书》(日译英国乐理课本)、《教育唱歌集》,发表了"音乐教育论",认为学堂乐歌是"特造一种 20 世纪之新中国歌"。1905 年他与朱平山共建"国民音乐会"。1908—1912 年,他在上海与高寿田、冯亚雅创办了中国贫儿院,任院长。贫儿院内设音乐部和管弦乐队等。这是我国自己的第一个管弦乐队。辛亥革命后,他在北京创办"中西乐会",尝试用西洋乐器给京剧伴奏。他一生从事音乐教育。其《乐典教课书》是我国第一部介绍西洋音乐理论的书籍,很多乐理用语,至今还在使用。

沈心工(1870—1947 年),原名庆鸿,号叔达,笔名心工,上海人,新型学校的音乐教育家,学堂乐歌的作家。1896 年考入当时最早开设的南洋公学师范班,并开始接受音乐知识。1901 年在南洋公学附属小学任教,1903 年去日本,回国后仍在原附属小学任乐歌教师,并从 1911 年起,担任该校校长,达 27 年之久。同时在务本女塾、龙门师范和沪学会等处教授乐歌。他在任乐歌教师期间,曾采用外国歌曲曲调填写编配了许多乐歌。1904—1907 年,他编辑出版了我国最早的乐歌教科书《学校唱歌集》(三集);1912 年他编辑出版了《重编学校唱歌集》(六集);1913 年他编辑出版了《国民唱歌集》(四集);1936 年他编辑出版了《心工唱歌集》等。沈心工最早针对儿童特点编写乐歌教科书。歌词浅而不俗、简明易解,词曲结合流畅顺口、形象生动。如广为流传的《男儿第一志气高》、《竹马》、《铁匠》等。他所编创的乐歌内容充满了爱国和民主思想,如《革命军》就是一首辛亥革命时期充满革命思想的优秀歌曲。沈心工的创作歌曲以《黄河》影响较大。黄自在为《心工唱歌集》写的序言中曾评价这首歌的调子"非常的雄沉慷慨,恰切歌词精神。国人自制学校歌曲有此气魄,实不多见"。

《男儿第一志气高》(体操—兵操)

沈心工填词



李叔同(1880—1942 年)，名文涛，字叔同，别名岸、哀公、息霜、婴等，祖籍浙江平湖，出生于天津的一个商宦家庭。1898 年入上海南洋公学。1905—1910 年间曾在日本东京上野美术专科学校主修绘画，兼习音乐。他多才多艺，擅长文学和戏剧，精绘画和书法。他是音乐教育家、美术教育家，也是 20 世纪学堂乐歌的著名词曲作家。他是中国话剧艺术的创始人，在东京与欧阳予倩组织了中国最早的话剧团体“春柳社”，我国最早的《茶花女》女主角，即是他以男性扮演的。1910 年归国后曾先后在天津、上海、杭州、南京等地从事音乐、美术教学工作。他早年倾向革新，编写了爱国内容的学堂乐歌——《祖国歌》。此歌用老六板材料写成，是我国近代歌曲创作提倡用民族民间音乐的最早先声。学堂乐歌以李叔同为主，他的秀丽文词填词、内容多抒情。他大部分歌曲都是触景生情的抒情歌，如《送别》、《忆儿时》、《落花》等。他是我国最早运用西洋作曲法创作歌曲者之一，如三部合唱《春游》(两种乐谱)。李叔同后期的歌曲中，流露了较多的伤感、消极情绪，但他始终热爱祖国。例如 1936 年，厦门市举行了第一届运动会，李叔同应邀写了《厦门第一届运动会会歌》的词和曲子。歌词为：“禾山苍苍，鹭水荡荡，国旗遍飘扬，健儿身手，各显所长，大家图自强，你看那外来敌多么猖狂，请大家想想，切莫再彷徨！”由此可见李叔同爱国热情之一斑。1915 年后，他开始对佛学及其“断食”、“坐禅”修身养性等的生活方式产生兴趣，撰写了佛门人中的出世之音《清凉歌集》，歌集包括：《清凉歌》、《山色歌》、《花香歌》、《世梦歌》、《观心歌》五首。清词丽语，恬静淡远，具有一定的艺术价值。1936 年由上海开明书店正式出版，由他的学生刘质平等作曲。1918 年 7 月他入杭州虎跑寺为僧，法名“演音”，号“弘一”。1942 年圆寂于泉州开元寺，终年63 岁。

《春　游》(三部合唱)

李叔同词曲

春风吹面 薄于纱 春人装束 淡于画 游春人在 画中行 万花飞舞 春人下

梨花淡白 菜花黄 柳花委地 芥花香 莺啼 陌上 人归去 花外疏钟 送夕阳

五、学堂乐歌在中国音乐历程中的重大意义

学堂乐歌是我国新乐时期音乐文化的起点，是新乐历程中的新生事物。它反映了旧民主主义革命的资产阶级新思想，标志着我国新乐时期最初的、比较全面的一次引进欧美进步的音乐文化，是中国音乐文化发展的新起点。

学堂乐歌是对旧的封建思想的巨大冲击，是适应时代而产生的新声。正如鲁迅先生所说："只有这样，也需要这样，它的任务是在某些警觉之后喊出一种新声。"其突出的主题思想是反对列强瓜分中国，体现了爱国主义和民主的救亡图存思想。学堂乐歌部分作品反映了破除封建迷信、宣传学习科学知识，如沈心工编的《文明婚》，他的许多少儿歌曲都含有这一内容。

学堂乐歌发展了中国的填词艺术。《中国男儿》采用了日本歌曲《学生宿舍里的旧吊桶》的曲调填词；《何日醒》采用了日本歌曲《男工》的曲调填词；《男儿第一志气高》采用了日本儿童歌曲《手指游戏》的旋律发展而成；《送别》采用了美国歌曲《旅愁(梦见家和母亲)》(约翰·奥德威曲)的曲调填词；《女子一体操》采用了德国民歌《春天来临》的曲调填词等。词曲结合十分妥帖、自然，仿佛是依词谱曲一般。

通过学堂乐歌的编创和教育运动，第一次系统地、大规模地引进了西方的音乐理论和各种音乐文化成果，其中包括线谱和简谱的记谱方法、西方作曲方法(乐理、和声、复调等)、音乐教育观念、音乐的各种行为规范，以及各种音乐表演的知识技能。为20世纪中国新乐创作体系的建立奠定了最初的基础，使中国音乐的创作主体意识从效仿日本和欧美，转向独立创作词曲。

在学堂乐歌活动的影响下出现了我国最早一批音乐教育家，他们用西方音乐理论及其成果为中国新乐教育提供了最早的教材，初步确立了音乐课在学校教育中的地位，为20世纪中国音乐教育铺下了最初的奠基石，为中国新型学校音乐教育体系的建立打下了良好的基础。突破了中国古代单线封闭的音乐传承行为和"传子不传外""口传心授"的音乐教育模式，找到了一条普及音乐教育的道路，为音乐教育的全面提高和大众化做了最初的准备。

通过学堂乐歌活动肯定了"集体歌唱"这一新的艺术形式，为我国五四以后群众歌曲体裁的发展准备了条件，"逐渐成为中国歌曲的新传统"①，也为现代音乐的创建和发展提供了十分宝贵的经验。

六、学堂乐歌的局限性

历史地看待学堂乐歌，它把政治功利目的极端化了，使学堂乐歌在其诞生之初就沾染上忽视音乐艺术属性的印记。学堂乐歌的编创者在学习西方音乐的过程中，几乎没有进行中西音乐的比较研究，普遍存在着过度美化外来音乐的倾向。以至于对中国传统与民间音乐普遍存在贬斥心理和歧视观念。在学堂乐歌的填词过程中，也有不少作品机械地选曲填词，导致一些作品失去了生命力等。

第四节　新乐在五四时期的发展

五四时期的新乐发展是中国新乐历程上的一个高峰，无论是音乐教育还是音乐创作，都出现了繁荣的景象。在五四新文化运动的影响下，中西音乐的关系问题逐渐受到音乐界的重视，成为

① 黄翔鹏："清末的'诗界革命'和'学堂乐歌'"，《词刊》1983年第3期。

当时音乐界热烈讨论的话题。针对如何建立我国新乐文化的问题，建立了一些新的音乐团社。在这些团社里围绕建立新乐文化提出两个重大问题：一是我国“国乐”与“西乐”的关系问题，简称“中西关系”；二是“雅乐”与“俗乐”的关系问题，简称“雅俗关系”。这些团体是北大音乐研究会、中华美育会、大同乐会、中华音乐会、《音乐界》半月刊等。五四时期，我国新式的专业音乐教育以效法欧洲体制、反对孔子乐教、反对国粹的姿态出现了。这一时期建立起来的专业音乐教育机构，影响较突出的有上海专科师范学校、北京女子高师音体专修科、北大音乐传习所、北京艺术专门学校音乐系、国立音乐院等。

一、新式音乐社团和专业音乐教育机构

(一)新式音乐社团

其一是“北京大学音乐研究会”，这是我国第一个大型新式音乐团体。在 1919 年 1 月—1922 年期间共出 15 期《音乐》杂志，北大校长蔡元培亲任会长。章程：“研究音乐，发展美育。”1922 年 12 月，在音乐研究会的基础上成立了北大附设音乐传习所，音乐研究会遂告结束。其二是“中华美育会”，由吴梦非、丰子恺等人发起，1919 年在上海成立。会刊《美育》鼓吹艺术家个性解放、艺术民主和美育教育等。1922 年 4 月《美育》停刊，中华美育会解体。其三是“大同乐会”，这是我国早期的民乐社团，由 1921 年郑觐文(1871—1935 年)在上海创办。宗旨是：“研究中西音乐，筹备演作大同音乐，促迫世界文化运动。”实际上是从事雅乐的发掘和演出，它是我国当时最大的民族乐团，发掘演出了不少优秀的民族乐曲。如《春江花月夜》、《流水操》、《月儿高》等。培养了一批民乐演奏家，如卫仲乐、金祖礼、秦鹏章等。其四是“中华音乐会”，这是 1919 年 5 月创办于上海的音乐团社。会刊《音乐季刊》从 1923 年 8 月创刊到 1925 年 4 月共出 5 期。刊物主旨是强调振兴国乐对复兴国家民族起到了重要作用。其五是《音乐界》半月刊，这是 1923 年创办于上海的音乐刊物，编辑主任为黄咏召、仲子通、段孟薇、付颜长四人。同年停刊，共出刊 12 期。

总体观之，此期各新式音乐团体和杂志对艺术教育、改革国乐、介绍西乐理论都起到了一定的积极作用。各社团对“中、西、雅、俗”虽有不同看法，但最后多统一在影响最大的美学思想和“兼容并色”的新乐思想之内。

(二)专业音乐教育机构

20 世纪 20—30 年代，专业音乐教育机构纷纷成立。其一是北京音乐传习所，它于 1910—1917 年由高连科创办，后曾改为“北京音乐专科学校”。其二是成都高等师范学校乐歌体育专修科，它于 1915 年创立于成都。其三是上海专科师范学校，它于 1919 年秋，由吴梦非、刘质平、丰子恺共同筹办，是中华美育会主办的私立学校。吴梦非任校长，丰子恺任教务主任。课程分图音、图工。该校是我国首创的一所专门培养音乐、美术、劳作师资的独立学校。1922 年改为上海艺术专科师范学校。其四是北京女子高师音体专修科，它于 1920 年 9 月，由萧友梅、杨仲子等在北京高等师范女子学校中创办，是我国第一所较为正规的高等专业音乐系科。其五是北大音乐传习所，它于 1922 年 12 月在北京大学音乐研究会基础上建立，蔡元培兼任所长，萧友梅任教务主任，教师有杨仲子、刘天华等。1923 年成立了 17 人的西洋管弦乐队，是当时全国唯一的一个由中国人组成的管弦乐队。其六是私立上海美术专科学校音乐系，它于 1923 年创立，刘质平任系主任。其七是私立上海新华艺术专科学校音乐系，它于 1925 年创立。其八是北京艺术专门学校音乐系，它于 1925 年在旧美专的基础上增设了音乐、戏剧两系，萧友梅任音乐系主任，刘天华、杨仲子等在此任教。其九是国立中央大学教育学院音乐系，它于 1926 年成立于南京。原为音乐

组,1929 年改为音乐系,程懋筠任系主任。其十是私立燕京大学音乐系,它于 1926 年创立,范天祥任系主任。其十一是国立音乐院,它于 1927 年 11 月在上海成立。这是我国第一所正规的高等音乐院校。蔡元培任院长,萧友梅任教务主任并代理院务。1928 年 9 月萧友梅任院长。1929 年 8 月改组并更名为国立音乐专科学校。该校培养出了我国第一批具有坚实基础和较完备知识的音乐专门人才,较系统地传授与介绍了西洋古典音乐文化。在培养学生与办学等多方面作出了重大贡献。出自其门的我国著名音乐家有贺绿汀、吕骥、丁善德、周小燕、李德伦、瞿希贤等,这些都是新中国音乐界的领导人。

二、萧友梅与专业音乐教育

萧友梅(1884—1940 年)是中国新乐历程中的杰出的音乐教育家,是我国专业音乐教育的先驱。他对五四时期的音乐教育作出了突出的贡献,为开拓和发展我国近现代专业音乐教育事业,贡献了毕生的精力。同时,他在音乐创作、音乐理论等方面也有许多重要建树。

萧友梅是广东中山人,字思鹤,又名雪鹏。幼年随父在澳门接触了西洋音乐,1901 年(17 岁)赴日本东京音乐学校(学习教育及钢琴)、东京帝国大学文科(学习教育学),并加入"同盟会"。1910 年回国,1912 年中华民国建立后,曾担任孙中山临时总统府的秘书;同年 10 月,再次出国,赴德国来比锡音乐学院学习和研究,并以《中国古代乐器考》一文获哲学博士学位。1920 年归国后,他先后任教并主持我国北京第一批音乐教育机构:担任北京大学讲师,北京女子高等师范学校音乐科主任,北大音乐传习所教务主任,国立艺术专门学校音乐系主任。1927 年筹办"国立音乐院",即上海国立音乐学院,任教务主任,翌年任院长,改名上海音专后一直任校长。这是中国第一所正规的高等音乐院校,为我国现代专业音乐教育奠定了良好的基础。1940 年 12 月 31 日病逝于上海。

为了保证国立音乐院的教学质量,萧友梅千方百计网罗人才。在较短的时间内,他陆续将当时居住在北京、上海的中外优秀音乐家聘请到学校任教,将有限的经费尽可能多地用于支付教师的薪水和购置教学设备与资料。在他的努力下,当时在国内著名的音乐家,几乎全被他聘为"音专"教师。在"音专"曾经任教的中国音乐家主要有:朱英(琵琶)、应尚能(声乐)、周淑安(女,声乐)、吴伯超(理论作曲)、赵梅伯(声乐及合唱指挥)、黄自(理论作曲)、陈洪(理论作曲)等。在"音专"曾经任教的外籍音乐家主要有:查哈罗夫(钢琴)、富华(小提琴)、舍甫磋夫(大提琴)、苏石林(声乐)、华丽丝(女,钢琴及作曲)等。为了加强管乐的教学力量,他还把当时在上海"工部局管弦乐队"的木管和铜管演奏员也聘为"音专"教师。即使是文化课程的教学,萧友梅也非常重视,并且尽可能聘请有真才实学的人才来任教,如韦翰章等人曾担任过"音专"的文化教员。

为完善我国第一所专业音乐院校的教学体制,萧友梅借鉴西方音乐教育体制,确立了音乐学院科学而系统的音乐教学体制和课程结构,以及与之相应的各种管理制度。并在"音专"内设立了民族器乐演奏专业。明确规定"音专"所有学习理论作曲和西方器乐演奏的学生,都必须选学一门民族乐器作为副科。在音乐理论教学方面,萧友梅亲自开设了"旧乐沿革"课(中国古代音乐史),并专门编写了许多介绍西洋音乐技术理论的书籍和音乐教材。如《普通乐学》、《和声学》、《曲体学》、《钢琴教科书》、《风琴教科书》和《中西音乐的比较研究》等书。这些书籍对全面引进西方音乐、普及和提高当时的音乐教育、完善中国专业音乐教育起着积极的促进作用。

萧友梅是我国现代专业音乐创作的开拓者和著名作曲家。作有艺术歌曲一百多首,其中大部分被收入商务印书馆出版的《今乐初集》(1922 年)、《新歌初集》(1923 年)和《新学制唱歌教科

书》(1924 年)之中。《今乐初集》和《新歌初集》是中国新乐历程中最早的个人歌曲作品专集。萧友梅的作品大部分是描写自然景物、触景生情和一部分专为中小学生写的歌曲。他借景抒情的代表性作品有《星空》、《杨花》、《晚歌》、《柏树林回旋歌》等。其中《星空》是一首描写大自然的优秀歌曲。萧友梅写了许多旋律动听、富有儿童歌曲特征的歌曲，如《栽花》等。在歌曲的创作题材上亦有揭露社会黑暗现实的作品，其中《问》、《南飞之燕语》、《国土》较为著名。《问》这首歌的词和曲都有较高的艺术价值，在其时其后均具有广泛影响。此歌作于 1922 年军阀混战时期，一些知识分子看到了时局的混乱，又深感自身力量微薄，《问》就是对这种充满忧虑的思想感情的表现。作品旋律深沉、朴实，形式洗练，结构严整，是他的受到广泛公认的代表作。萧友梅还创作了一些反映政治现实的作品，如《卿云歌》、《五四纪念爱国歌》、《国民革命歌》、《从军歌》等。《卿云歌》是 1922 年萧友梅根据古词作曲的一首“借古颂今”歌曲，曲调雄壮有力。1921 年北洋政府经“国会”正式表决，确定为“中国国歌”，一度在社会上传唱。但萧友梅认为歌词不通俗，曾着文表示不赞成把此曲作为国歌。此外，萧友梅还创作了两部合唱(女声合唱《别校辞》(易韦斋词)；合唱套曲《春江花月夜》(张若虚词))，两首弦乐四重奏，一首大提琴独奏曲《秋思》，两首钢琴曲并改编成管弦乐曲(《哀悼引》、《新霓裳羽衣舞》)。其中《新霓裳羽衣舞》采用了民族传统“序—遍—尾声”的音乐结构，它是我国较早的一首民族风格的钢琴曲。萧友梅最早地采用外来音乐形式进行中国歌曲创作尝试，其作品在多个领域中具有开创性，使当时的歌曲创作从乐歌的填词层面提高到专业写作的高度。萧友梅在思想观念上十分重视民族音乐，然而他的作品却较少吸收民族音乐素材，创新性不够，多缺乏生活气息。其原因有二：一是长期留学受西方音乐的影响甚深；二是萧友梅把毕生精力全部放在音乐教育事业之上。

萧友梅忠实于音乐教育事业、辛勤创业，他的爱国主义精神和高贵的民族气节，为后人树立了音乐教师的楷模。

三、赵元任及其歌曲创作



图 5-3　赵元任

赵元任(1892—1982 年)是我国新乐历程中著名的语言学家和作曲家，字宣仲，原籍江苏常州，生于天津，幼时父亲擅吹笛，母亲精通昆曲，对其影响很大。1900 年随家人迁回南方老家，1906 年入常州溪山小学。1907 年考入南京江南高等学堂预科，并开始接触钢琴和声乐。1910 年以优异成绩获得公费赴美留学的资格，同年赴美国康乃尔大学学习数学。音乐原是他的业余爱好，留美时正式旁攻了和声、对位、作曲，也学过声乐，弹过多年的钢琴。后进入哈佛大学，并获得该校的哲学博士学位。1915 年 1 月在上海的《科学》杂志上发表了中国历史上的第一首钢琴曲《和平进行曲》。1919 年入康乃尔大学物理系任教，同时他开始在业余时间继续学习作曲技法和钢琴。1920 年回国受聘于清华大学，担任物理、数学、心理学讲师。1921 年秋再度赴美，入哈佛大学研究语言学。此后利用业余时间创作了《卖布谣》、《劳动歌》、《秋钟》等歌曲。1925 年再度回国担任清华国学研究院导师，并成为当时清华著名的四大导师之一。同时还兼任该校音乐委员会主任。除了正常的教学任务以外，他经常去全国各地收集、记录、整理各地的方言和民歌。1928 年他创作的一些声乐作品被收入《新诗歌集》，并正式出版。1929 年赴湖北、安徽、江西等地调查方言，歌曲《扬子江上撑船歌》就是他在扬子江下游听到船夫所唱的劳动号子之后创作的。为了配合陶行知的“平民教育思想”，他创作了《小先生歌》、《手脑相长歌》、《自立立人歌》等学校歌曲。1935 年为电影《都市风光》创作了主题歌《西

洋镜歌》。抗日战争爆发以后,他积极投入到抗战音乐的创作中去,创作了《抵抗》、《背着枪》、《我是北方人》等作品。1938年再次应夏威夷大学邀请赴美讲学,全家移居美国。先后在耶鲁大学、哈佛大学、密执安大学、加利福尼亚大学从事汉语和语言学的教学和研究。1942年在美国创作的《老天爷》传回国内后,在国统区产生了较大影响。在美期间先后担任美国语言学会会长、美国东方学会主席。曾于1973年和1981年两次回国探亲,先后受到了周恩来和邓小平的接见;并被聘为北京大学名誉教授。1982年2月25日在美国因心脏病去世。

赵元任是我国现代音乐的先驱者。建国之前赵元任共作有歌曲40多首,合唱曲2首,钢琴小品3首。他的歌曲创作鲜明地反映了五四时代的科学、民主精神。在曲调写作与和声配置方面做了最初的"中国派"试验,钢琴伴奏注意刻画作品意境,与歌唱协调地表达歌词内容,特别注意曲调与字音、声韵结合的妥帖性。并有论文《"中国派"和声的几个小试验》等,还提出了一些发展中国民族音乐的见解。赵元任是一位著名的语言学家,同时又是著名的"业余"作曲家。在赵元任的歌曲中最有价值的是那些反映劳动人民的生活现实和思想要求的作品。如《卖布谣》(1922年)、《织布》(1925年)、《劳动歌》(1922年)都反映了劳动人民在帝国主义、封建势力双重压迫下的痛苦生活。《卖布谣》是其中的代表,这首作品反映了中国农村手工业劳动者的苦难生活,表现了作曲家对我国手工业在西方现代工业文明强烈冲击面前的哀叹,作品采用的是复乐段的曲体结构。合唱曲《呜呼!三月一十八》是反映他对当时政治斗争和社会斗争看法的作品。其内容表达了作者对1926年3月18日在北京天安门前发生的帝国主义与封建势力相互勾结屠杀爱国学生这一惨案的愤慨和对牺牲者的同情。赵元任善于谱写抒发深刻思想情感的歌曲,这类作品在他的作品中占有相当重要的地位。《教我如何不想他》(1926年)是他的代表作,这一作品在其时和其后均产生了极大的影响,是一首具有较高水平的艺术歌曲,一直是艺术院校使用的声乐教材。此歌是根据旅居伦敦的刘半农词谱写的。歌曲由诗意充盈、音韵和美的四段歌词构成,通过对充满诗情画意的一系列自然景象(微云、微风、月光、海洋、落花、鱼儿、燕子、枯树、残霞)的描绘,隐喻了五四时期青年知识分子要求个性解放、婚姻自由的呼声,表现了青年知识分子细致而又敏锐的内心世界,亦有"思念祖国和念旧之意",也可以理解为富有五四精神的爱国歌曲。大型合唱曲《海韵》(1927年)寄寓了作者对争取个性解放的同情,歌曲描写了一位渴望自由、不愿回家过平庸生活的少女,徘徊在海边,不怕大海风浪的威胁,最后终于被海浪吞没的情景。歌颂了渴望自由的勇敢少女的动人形象。这是赵元任唯一的一部大型合唱曲。歌词取自徐志摩的诗作,在风格上接近欧洲清唱剧。赵元任将这首合唱处理成女高音独唱加四部合唱的艺术形式,他通过独唱、合唱和钢琴伴奏交融和对话,以表现女郎、大海、诗人这三个形象。以抒情性的女声独唱代表女郎,用宣叙性的合唱表现诗人,钢琴伴奏则显现了波涛汹涌的大海形象。

赵元任的歌曲创作有四大特点:一是特别注意词曲结合,汉语的四声、音韵和语气特点在他的歌曲中都做了周到的安排。如《老天爷》中"老天爷"的旋律处理,用下方装饰音既辅正了"爷"的阳平上行声调,也符合了"老天爷"的下行语调的运动方向,就是成功的范例。再如他为陶行知谱写的《手脑相长歌》,在词曲结合方面也是值得学习的。二是对歌曲的民族风格进行了多种探索,有的以五声音阶为基础,有的吸收了民歌小调的音调。如他根据苏宁一带船工号子写成的《扬子江上撑船歌》;用民间拉洋片艺人的小调写成的《西洋镜歌》;根据京剧西皮原板过门素材写成的《教我如何不想他》;利用我国古代吟诗时调处理而成的《听雨》等。三是特别注意歌曲的调式色彩和调性布局,用其突变来强调歌曲内容和情绪的发展变化。四是在探索"中国化"的和声方面也作了一些摸索,如有的以三和弦加六度的办法来处理,有的运用平行四、五度进行等。他在这方面的努力,对后人在探索音乐创作的民族风格方面给予了很大的启发。

四、黎锦晖及其儿童歌舞剧

黎锦晖(1891—1967年)是我国五四时期在儿童歌曲写作上有显著成就的作曲家。他在20世纪20年代创作了众多儿童歌舞和儿童歌曲,对当时中小学音乐教育起了积极的作用。特别是他的儿童歌舞剧,在我国新乐历程上,具有重要的艺术价值和历史意义。

黎锦晖是湖南湘潭人,他幼年在家乡读书期间便广泛接触了湖南花鼓戏、民歌、小调、昆曲、曲艺等民间音乐,并学习了古琴、风琴等多种乐器。1911年毕业于长沙麓山高等师范学校,1912年后在北京、长沙等地担任学校音乐教员、机关职员、报刊编辑、文史教员等职。在此期间受到西洋音乐熏陶,扩大了音乐视野。1916年参加北京大学音乐研究会。1920年至1927年在上海中华书局编辑所担任国语文学部部长,主编《小朋友》周刊。1927年他创办了"中华歌舞专科学校"。1928年组织"中华歌舞团",带领剧社赴南洋演出。1930年把剧团改组为"明月歌舞团"。1937年抗战爆发以后,黎锦晖赴重庆。1940年开始,担任中国电影制片厂的编导委员。中华人民共和国成立以后,被上海电影制片厂聘为通讯研究员。1967年在上海病逝。

黎锦晖是一位受五四新文化运动影响成长起来的音乐家。为了改革普通学校的音乐教育和推广国语,一生热衷于儿童歌舞音乐事业。1920—1929年的9年之内,黎锦晖写了12部儿童歌舞剧(由儿童表演的诗歌、音乐、舞蹈,并有一定情节的综合艺术形式),24部歌舞表演(是一种儿童化装的歌舞表演形式),还写了不少歌曲、舞曲、民间乐曲和话剧配乐。其中儿童歌舞剧是他独创。其音乐常选用民歌、戏曲曲牌改编,具有民族风格。作品十分注意儿童心理特点,被当时中小学广泛采作音乐教材。他的上述音乐作品在当时中小学教育中发挥了极大的作用,用新思想教育熏陶了几代人。但自20世纪30年代以后,他偏离了进步的创作道路,创作了一些与当时的时代精神格格不入的家庭爱情歌曲,有些内容甚至是庸俗的格调低下的商业化情歌。如《桃花江》、《毛毛雨》、《特别快车》等,有人认为这是当时音乐商业化畸形发展、黄色歌舞音乐泛滥的开端。

在他的24部儿童歌舞表演中,较有代表性的作品是作于1921年的《可怜的秋香》和《好朋友来了》、作于1922年的《寒衣曲》、作于1925年的《努力》。特别是《可怜的秋香》在少年儿童中的影响最大。这个作品描述了牧羊女秋香悲惨的一生,童年时失去了父母之爱,成年时失去了夫妇之爱,老年时又失去了母子之爱。作品表现了作者对劳苦大众的深切同情,音乐具有鲜明的民族风格,抒情而质朴。

1921年他的第一部儿童歌舞剧《麻雀与小孩》诞生,这是他的一部影响较大的儿童歌舞剧。开始只不过是歌曲表演,边演边改后出现戏剧的雏形。该剧的音乐创作,运用了选曲填词的方法。一是选用外国浅显易唱的通俗曲调,二是选用各地的民歌、小调、戏曲及民间器乐的曲牌。如第一场的《飞飞曲》就是选自一首外国的儿童歌曲。这段音乐,是描写老麻雀在教小麻雀学习飞行时的一段生动有趣的对唱。第二场《引诱》中的"嗤嗤曲"是一首由湖南民歌改编而来的作品。这是一段表现小孩在引诱小麻雀时的对唱,这首对唱既富于童趣又具有浓郁的民族风格。第四场《慰问》中的"苏武牧羊曲"是一首学堂乐歌,曲调缓慢而又流畅。第六场《团圆》中的"银绞丝"取自一首江苏地区的民歌,小快板式的音乐充满了活泼而又欢快的情绪。其后相继创作了《葡萄仙子》(1922年)、《月明之夜》(1923年)、《神仙妹妹》(1925年)、《小小画家》(1928年)。黎锦晖的儿童歌舞剧较少采用直接描写现实的手法,而多采用童话本,有神化、有花草树木、昆虫鸟兽,但都赋予它们拟人的情感,把大自然社会化、人格化了。但是,他也有三部直接反映现实题材的好作品,即《最后胜利》(1926)、《小小画家》(1926)和《小利达之死》(1935)。其中思想性和艺术

性最高的一部是《小小画家》。这部歌舞剧对封建教育制度作了强烈的讽刺,揭露了封建教育制度的弊端。

黎锦晖音乐创作的特点体现在六个方面:一是他善于抓住少年儿童的特点,选择较适合儿童心理和天真活泼感情的题材和情节构思,脚本具有童谣风、口语化的音乐风格,通俗易懂、朗朗上口。如《月明之夜》(1926)中的"招招月",继承和发展了自学堂乐歌运动以来注重儿童音乐的艺术传统。二是特别注重于刻画人物的内心情感。黎锦晖的儿童歌舞剧,音乐结构比较简单,没有用音乐主题发展法,而是用数首歌曲组成。为了刻画人物内心情感,有的歌曲运用了重唱,有的运用了独白式歌曲。三是创造性地运用民族音乐素材,创造性地吸收了民族音乐音调。他在《月明之夜》开始部分用京剧曲牌《朝天子》来描写美丽的夜景,在《春天的快乐》中则用了昆曲唢呐牌"小水龙吟",用以描绘桃李迎春的景色。四是大量吸收和借鉴西洋作曲技巧。在《小小画家》中使用了西欧作曲中常用的模进手法,用以表现小画家背书不熟跟在女友之后假装会背的样子。五是他的儿童歌舞音乐从各个不同的侧面,反映出五四新文化运动的民主与科学精神。六是他在创作中开始对音乐的戏剧性进行探索,这为后来歌舞剧、新歌剧的创作提供了有益的经验。

五、音乐学家和音乐教育家

(一)音乐学家王光祈

王光祈(1892—1936年),四川温江人,中国新乐历程中著名音乐学家。他早年就读于成都高等学堂分设的中学堂,毕业以后,在重庆的《民国日报》任职。1915年考入中国大学法律系,一面攻读法律,一面任职于清史馆。曾先后担任成都《群报》、《川报》驻京记者以及北京《京华日报》的编辑。1918年6月大学毕业以后,在五四运动的影响下与李大钊、曾琦等人在1919年发起和组织了著名的"少年中国学会",并介绍毛泽东、张闻天等人会,王光祈被推选为执行部主任。1919年末,在蔡元培、李大钊、陈独秀等人的支持下组织了"工读互助团"。1920年4月赴德国留学,初期研修德语及政治经济学,并兼任《申报》、《时事新报》、《晨报》驻德国特约通讯员。1922年,王光祈转向音乐。他先在柏林向一位私人教师学习小提琴和音乐理论。1927年入柏林大学攻读音乐学,师从霍恩博斯特尔、萨克斯等人。1934年以《论中国古典歌剧》一文获得波恩大学哲学院的博士学位。1936年1月12日因脑溢血病逝于波恩。王光祈一生勤奋刻苦,具有坚忍的毅力,自1923年从事音乐研究以后,陆续写作、出版了大量音乐论文和专著。他音乐研究的范围很广,中国音乐、西洋音乐、东方民族音乐等都在他研讨之列。他是我国最早采用比较音乐学的方法进行音乐理论研究的音乐家,波恩大学音乐学院院长希德玛博士评价说:"他掌握了西欧,特别是德国方面研究音乐的科学方法与途径,由此设法与他祖国的音乐与戏剧艺术相接近,这居然给他做到了。他已是一位受有严格教育的音乐学家。"

王光祈在音乐学研究方面的贡献表现在以下十个方面:

一是王光祈从开始学习、研究音乐到其去世的14年中,对中西音乐文化进行了广泛研究。著有音乐著作17部,论文几十篇。他最早拓展了我国音乐学的研究视野,把中国音乐、西洋音乐、东方民族音乐同时纳入研究的范围。他是五四时期在音乐学领域上第一位卓有成就者,也是我国新乐时期音乐学的奠基人,中国乃至亚洲比较音乐学的先驱。

二是他可能是亚洲第一位采用比较音乐学的方法进行音乐理论研究和著述的学者。其著作有:《东西乐制之研究》(1926年)、《各国国歌评述》(1926年)、《东方民族之音乐》(1929年)、《中西音乐之异同》(1929年)、《翻译琴谱之研究》(1931年)、《中国诗词曲之轻重律》(1933年)等。他站在比较音乐学的高度对西方学者所谓"中国乐律源自希腊"的说法提出了质疑,其理论依据

是："古代希腊三分损益法，系在'弦'上行之，即所谓一弦器者是也，而中国三分损益法，则在西汉末叶京房之前，均在一管上行之，'弦'与'管'因物理关系之故，三分损益的结果，彼此迥然不同。"[①]其"中国管律与古希腊弦律不同"的观点，也颇有学术研究价值。

三是他在其著作《中国音乐史》(1932 年)的自序中，提出了整理我国民族音乐文化遗产的科学方法。即"以实物为重、典籍次之、类推又次之"，对后人音乐学研究有很大的启发作用。当代学人均公允此法，多以此准则行事。

四是他提出了科学的"律[②]、调[③]、谱[④]、器[⑤]"乐律学的分类方法[⑥]，为疏理中国古代浩如烟海的乐律史料，以及明细后人在乐律学研究纲目方面指明了方向。"律、调、谱、器"的分类也是他的专著《中国音乐史》的基本著述结构。

五是他用进化论的思想，提出了独特的中国音乐发展论。其中包括律之源、律之进化、调之进化、乐谱之进化、乐器之进化、器乐之进化、歌剧之进化、舞乐之进化、乐队之进化。

六是他独创地将世界音乐分成三大音体系(乐系)，即中国音体系、希腊音体系、波斯—阿拉伯音体系。此种划分早已被世界学界所认同。他提出东西方音乐并重的主张，以"四分之三音"为例，说明东西方乐制的不同。

七是他开东方民族音乐学之先河。指出东西音乐形态上的分野：中国是单声线型的主调学，西方是纵向的和谐学。中国和声不发达，但不是没有。他用西方音乐理论体系对中国传统音乐历史进行研究。这类著述以《中国音乐史》、《论中国古典歌剧》为代表。这些著述的目的在于以外来的研究方法，对我国传统的音乐文化进行系统整理与发掘，使其重新焕发光彩，以增强民众的自信心和责任感。在《中国音乐史》中，他有意突出音律与宫调理论的论述，运用现代科学的计算方法，将古代典籍中较为繁杂错乱的音律理论，进行了一次较为全面的整理，为后继者的进一步研究提供了较好的基础。

八是他开拓了中西音乐文化的深层交流。通过他的著作向中国介绍西方音乐史、音乐创作、音乐技法、研究方法等的音乐文化。其著作有：《欧洲音乐进化论》(1924 年)、《西洋音乐与诗歌》(1924 年)、《西洋音乐与戏剧》(1925 年)、《德国国民学校与唱歌》(1925 年)、《西洋乐器提要》(1928 年)、《西洋制谱学提要》(1929 年)、《音学》(1929 年)、《对谱音乐》(1933 年)、《西洋名曲解说》(1936 年)、《西洋音乐史纲要》(1937 年)等，使中国国内的音乐学者可以比较系统、全面地了解欧洲音乐文化；这些音乐理论著述，全面客观地向中国音乐界介绍了欧洲音乐史、主调音乐、复调音乐、和声学、曲式学等各种技术理论以及乐器、乐队的基础知识。这类著述以"进化论"观点写成，其中《西洋音乐史纲要》最为完整地体现出了"柏林学派"进化论的思想。

九是他把中国音乐比较系统地介绍给了欧洲和世界音乐界，使西方音乐学者对中国音乐有了一定的了解。王光祈曾为 1929 年版的世界权威书籍《大不列颠(大英)百科全书》和《意大利百科全书》撰写"中国音乐"专条，为西方人了解中国音乐打开了一扇窗口。

十是他向中国介绍了西方教育体系、教育方法。王光祈所处的五四时期是中国音乐教育体

---

① 王光祈："千百年间中国与西方的音乐交流"，《卡莱教授纪念专刊》1935 年。

② 律：乐音的音高标准、绝对音高关系及其法则和规律。

③ 调：乐音的组织形式、相对音高关系及其法则和规律。

④ 谱：乐谱，即记录音乐的符号体系及其内蕴的乐律学内容。

⑤ 器：乐器，它包括乐器制作、型制、发声、演奏等，以及其内蕴的乐律学内容。

⑥ 王光祈：《中国音乐史》(1932 年)目录分类即按此法。

制初建之时,还很不完善。在经过深入研究之后,他认为发展中国音乐教育的当务之急是学习德国音乐普及教育的经验,使中国人都理解实施音乐教育的重要性。此类著述有:《德国国民学校与唱歌》、《德国音乐教育》、《音乐在教育上的价值》等。

(二)音乐美学家青主

青主(1893—1959年),原名廖尚果,又名黎青、黎青主,1893年6月7日生于广东惠阳。他早年曾参加"辛亥革命",1912年留学德国,学习法律,兼习哲学和钢琴,并兼修理论作曲。1920年获得柏林大学法学博士学位。1922年回国参加国民革命,即第一次国内革命战争,曾先后担任国民革命军总司令部政治部秘书、国民革命军第四军政治部主任等多种职务。1927年12月参加"广州起义"失败以后,他被国民党政府通缉,初避居香港,后来转赴上海,隐姓埋名。1928年到上海经营了一个以出版乐谱为主的"x书店"。1929年因与萧友梅有留德同学的关系,应萧友梅的邀请,受聘为上海国立音乐专科学校教授,兼任国立音专乐艺社刊物《乐艺》季刊及校刊主编,以笔名"青主"开始了他的"亡命乐坛"的生活,他的大部分音乐美学著作均成就于此时。1934年国民党政府取消了对他的通缉令,他也从此结束了"亡命乐坛"的生涯,同年任教于同济大学。建国后在复旦大学和南京大学从事德语的教学工作,曾翻译过东欧等地的音乐美学著作。1959年病逝于苏州。

青主是20世纪20—30年代在音乐理论、音乐美学上很有影响的音乐家。他提出了许多有关音乐本质、音乐与现实生活的关系、音乐的社会功能的音乐美学问题。其重要的文集有《乐话》(1925年)与《音乐通论》(1930年)。其主要观点是"音乐是上界的语言"、"音乐是最高、最美的艺术","只有乐艺的神,才能够引我的灵魂到虚无缥缈的上界去"、"要把音乐当作新的、爱的宗教"等。青主自1929—1934年的5年间,除上述两本著作外,还有音乐批评、随感等文章60余篇。

1.《乐话》

这是一部书信体的音乐美学著作,在这部著作中他以当时欧洲比较盛行的表现主义美学家——赫尔曼·倍尔的理论作为基础,全面地展开了他的音乐美学的理念。他提出"音乐是上界的语言"①之命题,论述了"音乐是最高、最美的艺术""是最高的、解放一切的艺术"。在他看来,一切有形的艺术"总是带有多少物质的成分,不能够引我的灵魂完全超出物质之上,到虚无缥缈的上界去",而只有"音乐的艺术是能够把那条直达上界的光明的路告诉我,他是能够满足我的灵魂的要求"的。以此为出发点,青主进一步提出,应该把"音乐当作是新的、爱的宗教",并且认为这样就可以匡正"中国人那种残忍的好杀的野性","铲除中国人那种浪漫的性根","革除中国人内界种种病根"。在《乐话》中,他将人们的视听分为内界和外界,外界即是自然界,内界则是人们心灵中与自然界对抗的"潜势力",是"新的世界"。"上界和上界的生活,本来就是人们的内界。""凡人世普通的语言,是不能够打动人们的灵根的,要打动人们的灵根,只有音乐才可以负得起这种任务。"所以他称音乐是"灵魂的语言"。当人们复杂而精细的内心世界用普通的语言文字难以表现的时候,音乐可担此重任。他认为,音乐艺术的另一个重要功用还在于,当人们感受到自然界(外界)的压迫无可逃避之时,便可以"乞灵于内界的潜势力",求助于乐艺这个"伟大的神"。青主写《乐话》之际,正值国家处于军阀混战之中,他故而写道:"我们的家宅,我们的财产,虽然给那一般横行的军士侵占了,但是我们充满了福乐的、爱的生活,他们是没有法子可以毁坏的。""但求

① 青主《乐话》认为:音乐是用来表现人们最深的情感的,是"从那个被我们叫做上界的,由人们创造出来的新的世界里面产生出来,故此我们把他叫做上界的语言"。

我们能够保留着我们的爱和思想，就一切被他们掠夺去了，也是不要紧的。”这是将音乐艺术抽象化的爱，是“最深的宗教的情感表现”，是“爱的宗教”。他祈望以此“革除中国人内界的种种病根”，“重新得到人生的真意义”。

2.《音乐通论》

《音乐通论》着重论述了三大音乐美学命题：一是音乐艺术“不是礼的附庸”，而“是一种独立的艺术”，应当“把音乐当作是描写灵魂状态的一种形象艺术”。二是音乐的作用就在于通过“音响”把人们“内界势力表现出来”，“用来抵抗那个压迫我们的外界”。而这种表现“内界”的音乐，相对于那个“压迫着我们的外界”，“只能够得到一种虚伪的胜利”。三是他提出了人的先天素质对于音乐学习和音乐创作的重要性，认为音乐的创作和表演，不是可以仅仅从勤学苦练中得来的。

“音乐是由灵魂说向灵魂的一种语言，用来改善我们的精神生活，并非只用来刺激我们的耳朵……。”①从音乐是“灵魂的语言”出发，青主对音乐演奏和表现表达了自己的美学主张：“因为音乐是灵魂的语言，故此当演奏的时候，不论哪一个音，都要从我们的灵魂出发，经过我们的手指，直达到别人的灵魂里面去。”“演奏某一种音乐作品的时候，不但是要完全忘记我们自己，兼要忘记那个创作的艺人，并要忘记这是艺术。把演奏的‘我’、创作的艺人、全部的艺术，化合成一个思想，一件事实。谁能够深造到这个境地，便可以说是纯粹的艺术化。”这种音乐表演美学观，强调了音乐的精神层面，强调了音乐是情感的艺术，是自我表现的艺术，演奏者必须对作品有深层的理解和全身心地投入，方能体验音乐艺术的真谛。当时就有人认为青主的音乐美学思想过分地纵容了主观的自由活动，多流于幻想，以至于作品趋于神秘、梦幻和唯心，容易歪曲和脱离现实。这是一种以心灵为主宰一切的音乐表现主义，是当时小资产者逃避现实、无力改造现实而投入宗教怀抱以寻求慰藉的做法②。

青主的美学理论，带有将人的主观性夸大的倾向。在对音乐本质进行剖析时，又出现了否认音乐美的客观性、真实性和民族性的倾向。他的“为艺术而艺术”的主张，对 20 世纪中国音乐理论与批评产生了深刻影响。青主同时还是一位作曲家，他的创作主要集中在艺术歌曲领域。大革命失败以后，当局对西方文化敞开了方便之门，西方的爵士乐、色情电影、黄色歌舞大量输入，我国部分音乐家随后效仿，写出了大量的庸俗性、商品化的情爱、性爱的歌曲。此类作品通过出版、演出和灌唱片，在社会风行一时，造成了极坏的影响。如黎锦晖、邱望湘等人谱写的《毛毛雨》、《桃花江》、《金梦》等作品。有些歌词就反映了失去生活目的后的内心空虚。也有部分知识分子对革命缺乏信心，其歌曲情绪消极、情感灰色。如陈啸空《生存的疲倦》的歌词软绵绵、消极、伤感。为对抗“淫乐”、反对这些庸俗消极的靡靡之音，青主创作了 30 多首歌曲，出版了《清歌集》、《音境》两本歌曲集。在白色恐怖下，青主采用隐喻的歌词或古代歌词表达自己的思想。如他为《水浒传》谱曲的《赤日炎炎似火烧》。1920 年青主留德期间，曾为宋代词人苏轼的名作《大江东去》(即《念奴娇 · 赤壁怀古》)谱曲，这首作品成为中国新乐历程中重要的艺术歌曲。该曲气魄雄浑，青主以丰富的想象、饱满的情感将原词内容表现得淋漓尽致。《我住长江头》是以北宋词人李之仪同名诗作歌词的歌曲，作于 1930 年。原词是一首思恋情人，且具有民歌风格的诗词，青主通过委婉优美的固定节奏型的三拍类旋律、似江水奔流的钢琴伴奏，使音乐具有某种期待感的

① 青主：《给国内一般音乐朋友一封公开的信》。

② 章枚：“音乐真是高于一切么?”，《音乐教育》1937 年第 5 卷第 3 期。

丰富的感情意蕴。也有学者认为,青主在这里寄寓了对往昔戎马生涯的追思和对战友的深情怀念。这两首歌曲成为后世音乐会的保留曲目。

(三)音乐教育家丰子恺

丰子恺(1898—1975年),浙江桐乡县人,20世纪20年代著名音乐理论家和艺术教育家,又是漫画家、散文作家。他自幼学习国画,1914年入杭州省立第一师范学校,从李叔同学习绘画和音乐,后长期从事美术、音乐艺术教育事业。1919年师范毕业后与刘质平、吴梦非在上海创办师范专科学校,组织"中华美育会"。1921年赴日本学习绘画与音乐。

丰子恺的主要功绩在音乐通俗读物的著译方面。他用生动浅显、通俗流利的语言阐述音乐的历史和各种音乐知识,涉及音乐的广阔领域。长时间内受到广大音乐爱好者的欢迎。1925年上海亚东图书馆出版发行了他编著的第一本音乐著作《音乐的常识》,此后逐年出版了许多通俗音乐读物。1926年出版了《音乐入门》;1927年出版了《孩子们的音乐》、《中文名歌五十曲》;1929年出版了《音乐初步》、《生活与音乐》;1930年出版了《近代二大乐圣的生涯与艺术》、《近世十大音乐家》、《音乐的听法》;1931年出版了《世界大音乐家与名曲》;1932年出版了《西洋音乐楔子》。这些著作多是根据田边尚雄、门马直卫等人的通俗音乐论著编译而成。《音乐入门》在1926—1949年间曾经再版了28次。建国以后又编著了《西洋音乐知识》(1949年)、《音乐知识十八讲》(1950年),翻译了苏联的《音乐的基本知识》(1953年)等。他还编辑了《中文名歌五十曲》、《英文名歌百曲》、《风琴名曲选》、《抗战歌选》等歌曲集。在介绍和推广西方音乐和中国新乐知识方面,丰子恺作出了杰出的贡献。

丰子恺著作的基本原则是以流畅、生动的文笔,活泼、形象的语言阐述音乐史以及音乐基础理论。对于一些深奥、艰涩的音乐知识,他善于使用打比方或讲故事的方式加以说明。所以,他讲授的音乐知识多引人入胜。许多青年人就是读着他的音乐理论书籍走上音乐道路的。

六、刘天华及其国乐改革

刘天华是我国五四时期优秀的民族音乐家,他短暂的一生给中国音乐文化留下了宝贵的遗产。

刘天华(1895—1932年),出生在江苏省江阴一个不甚富裕的知识分子家庭,其父刘宝珊主张新学,对刘天华有积极的影响。

1911年辛亥革命爆发,刘天华参加了当时资产阶级革命组织"反满青年团"。辛亥革命失败,他转而悲观失望,不问政治。他"洁身自好"与"抱朴含真,陶然自乐"人生观自此开始了。

1912年在上海参加开明剧社乐队,学习小提琴、钢琴和西洋铜管乐。1914年因剧社解散回家,接触了民族音乐。1915年一度失业,贫困交加中构思并完成了《病中吟》的初稿。其后至1922年广泛地学习了民间音乐。1918年完成了《月夜》及《空山鸟语》初稿,1921年在江阴组织"国乐研究会"。1922年被聘为北大音乐传习所的国乐导师。后又在北京女子师大、北京艺专教学。

1923年《病中吟》定稿;1924年《月夜》定稿;1926年创作《苦闷之讴》;1927年创作《悲歌》,并组织"国乐改进社";1928年创作《良宵》、《闲居吟》,正式发表了《空山鸟语》,创办了《音乐杂志》;1931年创作《光明行》;1932年创作《独弦操》、《烛影摇红》。1932年6月1日因到北京天桥收集民间音乐,染患猩红热,6月8日病逝。

刘天华一生中写有二胡独奏曲10首,琵琶曲3首,另外还有二胡、琵琶练习曲、丝竹乐合奏曲二首。其中《光明行》、《良宵》、《空山鸟语》、《月夜》是表现作者以及当时部分知识分子要求向

上、追求光明理想的精神，是刘天华作品的优秀部分。其中《病中吟》、《苦闷之讴》、《悲歌》、《独弦操》表现了"五四"前后部分知识分子对黑暗现实不满但又缺乏革命的勇气，从而产生的苦闷、忧伤、徬惶的情绪。

刘天华的作品较好地学习和继承了民族民间音乐传统，并借鉴了西洋作曲技术，如《烛影摇红》既运用了民间音调，又采用了西欧变奏曲结构原则；《光明行》采用了进行曲体裁，并运用和弦分解进行和转调手法。

刘天华除了创作上的成就外，对音乐改革有以下几个方面的贡献：

一是通过创作、演奏、改良乐器的实践，奠定了我国近代二胡学派的基础。他参考西洋乐器制作的科学经验，改革了二胡的制作规格，改善了音质、音色、音量。并且丰富了这一乐器的演奏技术，创造了新的弓法、指法。为了适应二胡技术发展的需要，他又创造了一套专用符号，并改革了传统记谱法。他还根据自己的教学经验和参考西方器乐的教学经验，编写了 47 首二胡练习曲。这样多方的改革和创造，扩大了二胡的表现力，将它提到独奏乐器的水平，使二胡在专业音乐教育中争得了合法地位。

二是刘天华在发展民族音乐方面做了大量工作，组织"国乐改进社"；兴办《音乐杂志》；用新记谱法收集、整理民族民间音乐，他记录和整理的曲谱有《梅兰芳歌曲谱》、《安次县吵子会曲谱》、《佛曲谱》等。

第五节　抗战救亡歌咏及其音乐家

一、抗战救亡歌咏运动

1931 年九一八事件后，日本占领了东北，全国人民抗日情绪十分高涨，音乐界爱国志士纷纷创作抗日歌曲，涌现了黄自、聂耳、张寒晖、任光、张曙、麦新、冼星海等一大批作曲家，掀起了全国性的抗日救亡歌咏高潮。

全国性的抗战救亡歌咏高潮的标志是大量抗战歌咏团体的出现。1935 年"一二·九"运动后，全国大中城市成立了歌咏团体数千个。其中有上海业余合唱团和救亡歌咏协会、天津学生南下扩大宣传团、武汉中华全国歌咏协会等。以延安为中心的民主根据地也掀起了前所未有的群众歌咏运动，甚至海外华侨也纷纷建立各种歌咏团体。当时许多歌咏团体以各种方式开展了声势浩大的救亡宣传活动，有各种民众歌咏大会(1936 年 6 月，上海)、由 15 个歌咏团体联合纪念聂耳逝世周年的演出活动(1936 年 7 月，上海)、抗战扩大宣传周(1938 年，武汉)、七七抗战周年纪念(1938 年，武汉)、歌咏游行等规模宏大的歌咏活动。

在救亡歌咏热潮中，救亡歌曲的创作组织纷纷成立。1936 年在上海成立了《词曲作者联谊会》和《歌曲研究会》等组织。成员主要有：孙师毅、安娥、许幸之、吕骥、张曙、任光、冼星海、贺绿汀等人。在有组织的救亡歌曲创作活动中，涌现出大量优秀的救亡歌曲。如《救国军歌》、《中华民族不会亡》、《打回老家去》、《保卫国土》、《牺牲已到最后关头》等歌曲，并迅速传遍大江南北。1937 年七七事变后，爆发了中国人民的全面抗战，救亡歌咏运动也随之更加高涨。更多的作曲家以极大的热情投入到抗战歌曲的创作之中，一批优秀抗战歌曲应运而生，如《大刀进行曲》、《长城谣》、《打杀汉奸》、《歌八百壮士》、《在太行山上》、《到敌人后方去》等。

抗战救亡歌咏运动团结了广大中国民众投入到抗击日寇的斗争之中；抗战救亡歌咏运动使

集体歌唱的音乐形式获得迅速的推广，产生了大量优秀的群众性的齐唱和合唱歌曲，造就和培养了许多集体歌唱的组织者、表演者和创作的骨干，为后来中国各类音乐运动和歌咏活动的发展奠定了基础。

革命群众歌曲家张寒晖(1902—1946 年)在抗战救亡歌咏运动中创作的歌曲《松花江上》传唱的范围最广，时间最长，感人最深。张寒晖是河北定县人，原名张兰喽，曾入北平人民艺术剧院戏剧专科学校和国立艺术专科学校戏剧系，中共党员。1937 年在东北军政治部负责戏剧演出、报刊编辑工作。赴延安后历任陕甘宁边区文化协会秘书长、戏剧委员等职。1946 年病逝。他的群众歌曲有 30 多首，代表作有《松花江上》、《去当兵》、《游击乐》、《干吗要悲伤》、《军民大生产》等，并写有秧歌剧多种。

20 世纪 30 年代，在抗日救亡歌咏运动中产生了群众歌曲这一表现体裁。这种采用西方音乐的动性旋法、极富号召性、铿锵有力、群众喜闻乐见的歌曲体裁的产生，有四个背景因素：一是我国 30 年代民族危亡的时代需要，中华民族到了最危险的时候，用救亡图存的歌声唤起民众，鼓舞斗志；二是西方大调性的动性音乐的作曲方法已被广泛采用，使用这种音乐创作方法进行歌曲创作的音乐创作队伍壮大起来，并形成了以革命为理想的音乐家群体；三是快速的左翼诗歌的发展和影响，为歌曲创作提供了大量歌词，左翼诗歌的形式与风格也影响了歌曲体裁；四是在此之前的新乐歌曲(学堂乐歌、工农革命歌曲、外国革命歌曲)创作积累了不少经验与教训，为 30 年代群众歌曲的产生作了很好的铺垫。

二、学院作曲家黄自



图 5-4　黄自

黄自(1904—1938 年)，字今吾，江苏川沙县人，1904 年生于一个民族资产阶级家庭中，他在上海读完小学后，于 1916 年到北京清华学校学习，在这里他参加了乐军队和合唱队。1921 年以后从私人教师学习钢琴、和声。1924 年毕业后公费留美，入俄亥俄州欧柏林大学学习心理学，兼修音乐，1926 年获文学学士学位。1928 年转至耶鲁大学音乐学院，1929 以管弦乐序曲《怀旧》获音乐学士学位，随即回国。先在上海沪江大学任教，同时在国立音专兼职，1930 年后，被聘为国立音专教务主任。8 年间几乎担任该校全部理论、作曲课程，培养出一批具有较高专业水平的作曲家，如贺绿汀、谭小麟、陈田鹤、刘雪庵、江定仙、钱仁康等人，为该校理论作曲专业的建设和发展奠定了坚实的基础。黄自学识渊博、教学认真、和蔼可亲，获得了历届学生的高度称赞。1937 年，黄自主动辞去教务主任一职，专心从事著述，编写《和声学》与《音乐史》两本教材。可惜写作计划未及完成，1938 年 5 月因伤寒病逝世，时年 34 岁。

黄自的创作主要是声乐体裁，在清唱剧和管弦乐等方面作了有意义的尝试。在不到 7 年的时间里，共写了歌曲 60 余首，改编歌曲 10 首，管弦乐《怀旧》和《都市风光》；清唱剧《长恨歌》等。黄自的初期作品多为留美期间的习作，除管弦乐曲《怀旧》外，社会影响不大。回国后，黄自在教学之余，在艺术歌曲、合唱作品、抒情独唱曲、少儿歌曲四个方面，创作了题材范围广、艺术质量较高的声乐作品。

黄自的旋律舒畅流利，词曲结合较好，同时又具有鲜明的形象。他特别喜爱选用旧体诗词和古代音乐素材作曲，多为独唱曲，常以曲牌作歌名。他的代表作有：《点绛唇》(宋代王灼的词谱曲，1934 年)、《南乡子》、《花非花》(1933 年)、《卜操作数》。他为音乐会演唱而作的用现代诗词谱曲的歌曲，也深受美声界的欢迎，代表作有《春思曲》、《思乡》、《玫瑰三愿》(1932 年)等。1933 年

黄自第一本歌集《春思曲》出版，即这三首歌曲的结集。黄自音乐创作涉及的题材、体裁面较为广泛，作品风格典雅精致，旋律简洁流畅、结构工整严谨。音乐语言初时较欧化，后来部分作品里，对民族风格有所探索。黄自的艺术歌曲大多篇幅不大，结构精炼、技法娴熟，音乐形象鲜明，较为贴切地体现出原诗的意境与情感。在《花非花》中便借鉴了西方印象派音乐手法，通过深情优美的旋律、新颖细致的色彩性和声进行，使其具有中国式的诗情画意。黄自的艺术歌曲中也有表达强烈爱国热情的歌曲，如《赠前敌将士》(1932 年)、《九一八》(1933 年)等作品。

黄自的合唱作品在其声乐作品中占有重要地位。1929 年他以民间佛曲为素材创作了一首具有中国风格的男声四部合唱《目莲救母》，这是他回国后的第一首合唱作品。他在作品中有意识追求多声技巧与“民族化”结合。1931 年九一八事变后不久，黄自创作了混声四部合唱《抗敌歌》(原名《抗日歌》1931 年)，第一段歌词是黄自自己写的，发表时由韦瀚章加了第二段歌词。这是我国最早的抗日歌曲之一，采用进行曲风格，音乐雄壮豪迈。歌曲以单二部曲式写成，第一乐段开始部分采用了问答的方式，来表达自豪的主人翁精神；第二乐段采用模仿复调手法，各声部此起彼伏，造成一呼百应的强烈效果。1933 年初，黄自创作了合唱作品《旗正飘飘》，此歌采用了回旋曲式结构，音乐主题悲壮激昂，似一首战歌激励着中国人民奋勇向前的斗志，生动再现了当时人民不可抑制的爱国激情。《抗敌歌》和《旗正飘飘》雄壮激昂的旋律，形象鲜明，是五四以来优秀的合唱作品。在当时和抗日战争时期，均起到了鼓舞抗敌爱国热情的作用。

黄自在 20 世纪 30 年代曾与张玉珍、应尚能、韦瀚章合编《复兴初级中学教科书》(1933—1935 年)，共六册。这是其后至 1949 年间较高水平的中学音乐教材。为此他创作了 20 余首歌曲，发表在这套教材中，其中比较有影响的歌曲有：《西风的话》、《雨后西湖》、《本事》、《踏雪寻梅》、《睡狮》等。这些作品充分结合了少儿的生理、心理特征，音乐形象生动、鲜明，曲调流畅、简洁。此外，他还为电影《天伦》写了主题歌《天伦歌》，这是一首篇幅较大、抒情性较强的独唱歌曲。

1935 年黄自应左翼影剧、音乐工作者邀请，为进步影片《都市风光》(电通影片公司摄制的音乐喜剧片)配乐写成的《都市风光幻想曲》，用作片头音乐，由百代唱片公司灌制唱片。管弦乐曲《怀旧》作于 1929 年 3 月，是黄自为悼念其女友而作，同年 5 月作为他在美国耶鲁大学音乐学院的毕业作品，首演于该校应届毕业生音乐会上，受到当地舆论界的好评，这是我国最早在国外演出的中国人创作的交响音乐作品。1930 年 11 月，该曲由上海工部局管弦乐队首次搬上国内舞台，在上海公演，由意大利指挥家梅百器指挥。《都市风光幻想曲》与交响序曲《怀旧》是我国作曲家在交响乐创作上的较早尝试。

1932—1933 年间，黄自谱写了我国音乐史上第一部大型声乐套曲清唱剧《长恨歌》。它取材于唐代诗人白居易的同名长诗，内容描述唐明皇李隆基与贵妃杨玉环的爱情悲剧，实质是“借古喻今”，影射当时国民党反动统治者面对日本帝国主义的侵略所采取的不抵抗主义。韦瀚章重新作词十段，黄自仅谱曲七个乐章(缺第四、七、九三个乐章)：一、《仙乐飘飘处处闻》(混声四部合唱)，二、《七月七日长生殿》(女声三部合唱及女高音、男中音二重唱)，三、《渔阳鼙鼓动地来》(男声四部合唱)，五、《六军不发无奈何》，六、《宛转娥眉马前死》(女高音独唱)，八、《山在虚无缥缈间》(女声三部合唱)，十、《此恨绵绵无绝期》(混声四部合唱及男中音独唱)。作曲家运用了混声、男声、女声合唱，以及男二重、独唱等声乐表现形式，成功塑造了各个乐章所要表达的音乐形象，乐章之间有严密的逻辑性的衔接、展开。从这部大型声乐作品中既能看到黄自娴熟的音乐技巧，也反映了他的爱国主义思想。同时，作曲家也注意到民族风格的体现，如在第八乐章《山在虚无缥缈间》中，吸收了我国古代歌曲《清平调》的音调，灵活运用复调手法，渲染出清新、古朴的意境。黄自对这一新体裁的摸索所取得的艺术成就是很有意义的。其中以《渔阳鼙鼓动地来》、《山在虚

无缥缈间》最为著名。1932年10月23日,在上海由国立音专学生首演其中三个乐章,1942年5月首次发表于重庆。

黄自一生主要从事专业音乐教育,主要论著有《和声学》、《音乐史》(均未完稿)及音乐论文《音乐欣赏》(1930年)、《西洋音乐进化史的鸟瞰》(1930—1932年)、《勃拉姆斯》(1934年)、《调性的表情》(1934年)、《怎样才能产生吾国民族音乐》(1934年)等篇。

黄自是我国具有爱国热情和民主思想的现代优秀的音乐家之一,是当时中国音乐最高学府"国立音专",即"学院派"的主要代表人物之一。他的作品中的艺术思想和创作风格,影响了众多的音乐工作者,他对于民族风格的探索与尝试,特别是在我国新音乐艺术发展的前期阶段,系统地介绍了西方音乐理论,并努力与民族音乐相结合,为我国音乐文化的发展提供了宝贵的经验,在我国新乐史上的贡献是突出的。

三、聂耳和他的音乐创作

(一)简介

聂耳是我国无产阶级文艺战士,杰出的革命作曲家、音乐活动家。他在短短的一生中,为我国音乐文化作出了卓越的贡献,为我国左翼音乐运动的开展和新乐的发展,开辟了一条崭新的通路,为人民大众革命音乐的成长树立了光辉的旗帜。他是我国无产阶级音乐的开拓者和奠基者之一。



图5-5　聂耳

聂耳(1912—1935年),学名守信,号子义(亦作紫艺)。原籍云南玉溪,1912年2月生于昆明一个中医家庭。4岁丧父,随母过着清贫的生活。他自小爱好音乐,学习演奏笛子、二胡、三弦、月琴等民族乐器,显露出对音乐的兴趣和才能。1925年人云南第一联合中学,1926—1927年间,他在学生运动中阅读了进步文艺和进步理论书籍。1927年"四一二"惨案后,他考入云南省立师范学习英语,积极参与学生爱国活动。1928年加入共青团,岁末至次年4月,曾一度参加"十六军",同年5月回云南,仍在省立师范原班学习。

1930年7月,聂耳被叛徒告密,为躲避军阀政府的逮捕前往上海,在一家云南"申庄"当店员。同年11月由同乡郑雨生介绍加入党的外围群众进步组织——"上海反帝大同盟",热情投身于中国抗日革命斗争。1931年4月,"申庄"倒闭,聂耳失业,很快考入黎锦晖主办的上海联华影业公司音乐歌舞学校(后改为"明月歌剧社"或"联华歌舞班"),做乐队练习生,曾先后跟随王人艺、普杜什卡(上海工部局乐队首席中提琴,奥地利人)学习小提琴,后升任乐队首席,参加了联华公司多部有声歌舞影片的拍摄,充任乐队队员。聂耳在"明月"期间勤奋练习小提琴,多方学习音乐、戏剧、电影艺术,在一个短时期内,他曾经陷入了追求个人艺术前途的幻想之中。

1932年,联华影业公司遣散了歌舞班,其成员恢复为明月歌剧社,聂耳随该社作旅行公演。九一八和"一·二八"事变之后,祖国和人民的命运强烈地触动了聂耳的心灵,在他的生活中引起极大的震动。1932年7月以后,他在左翼刊物《电影艺术》上,以"黑天使"为名发表《中国歌舞短论》,尖锐地批评了黎锦晖在民族存亡的危机关头仍鼓吹"为歌舞而歌舞"的错误主张,在"香艳肉感"的歌舞下,麻醉青年和儿童的事实。这引起了轩然大波,聂耳随即退出明月社。

聂耳于1932年8月抵达北平,参加了"剧联"一系列革命活动,并在群众集会上演奏《国际歌》,为"剧联"刊物写评论文章。3个月后回到上海,进入联华影业公司(第一厂)担任剧务、场记

工作和音乐部主任。1933年加入中国共产党。同年夏，为影片《母性之光》创作了他的第一首电影歌曲《开矿歌》。在田汉的领导下，聂耳与张曙、任光、吕骥、安娥等人组成了中国左翼戏剧家联盟（简称"左翼剧联"）音乐小组。他的作品经常在"苏联之友社"音乐小组、"中国新兴音乐研究会"中得到讨论，他还常和吕骥、张曙、任光等人探索"中国新音乐"的道路问题。1934年4月，聂耳入英商"东方百代公司"，后曾任音乐部副主任，为多部进步电影录音配乐，与任光、安娥一起录制出版了许多进步歌曲唱片。在1934年的一年里，他创作了《开路先锋》、《大路歌》、《毕业歌》、《飞花歌》、《码头工人歌》、《卖报歌》、《金蛇狂舞》等。这些歌曲在广大群众中影响极大。《开路先锋》、《大路歌》等歌曲起到了组织群众，形成不可阻挡的力量的作用。11月底被迫辞职。1935年初进入联华公司二厂担任音乐部主任，继续写作电影音乐。他又写了《自卫歌》、《塞外村女》、《打长江》、《采菱歌》等歌曲，为电影《风云儿女》创作了主题歌《义勇军进行曲》和插曲《铁蹄下的歌女》。《义勇军进行曲》在反法西斯战争中影响最大。聂耳一生作有歌曲35首，民族器乐合奏曲《金蛇狂舞》、《翠湖春晓》等四首，小歌剧《扬子江暴风雨》一部。聂耳是中国新乐历程上伟大的音乐家，其音乐创作的高成功率为现代第一人。

聂耳一生始终站在音乐理论批评、革命斗争的第一线。1934年，他发表的《一年来之中国音乐》和1935年作为遗作发表的《观中国哑剧"香篆幻境"以后》，都是我国早期无产阶级音乐理论中具有历史意义的论著。1933年，他领导"联华"同人会（相当于赤色工会）和资本家进行斗争被辞退。1934年4月，在百代唱片公司和任光一起举办"新声试唱会"，与靡靡之音进行了正面斗争。当局害怕聂耳这样敢于斗争的革命者，更怕他的歌曲的巨大影响。此时传来了聂耳已列入黑名单随时会被逮捕的消息，经党组织同意和帮助，聂耳准备东渡日本，绕经欧洲赴苏联深造。1935年4月18日到日本，同年7月17日在日本神奈川县的藤泽市鹄沼海滨游泳时不幸遇难，时年23岁①。

（二）聂耳歌曲创作特征

1.30年代的大调性格

在聂耳的歌曲中看不到受压迫者的怯懦的眼泪，却能看到在典型环境中斗争着的、向往光明的人的性格，这就是30年代的大调性格。如《义勇军进行曲》、《毕业歌》、《新的女性》（组歌）、《开路先锋》、《前进歌》、《自卫歌》等。聂耳的这种大调性格的歌曲在其进行曲中表现得尤为充分。聂耳饱含强烈的爱国激情，用明亮的大调色彩将音乐形象刻画得生动而鲜明。

2.简洁、朴素的音乐语言

聂耳善于把复杂的、丰富多彩的音乐形象寄于简洁的音乐手法中，把独创性赋予朴素之中，表现他革命作曲家的群众观。他以八度音域成功地谱写出《卖报歌》、《打砖歌》、《飞花歌》；而《开路先锋》、《铁蹄下的歌女》、《大路歌》、《义勇军进行曲》这些不同程度的带有戏剧性的歌曲，他只用了九度。至于《码头工人》这首动人心弦的劳动歌曲，其音域只有七度。

3.词曲结合的同步性

聂耳的歌曲在词曲结合上十分紧密，有的歌曲口语化很强。他认为，音乐应当像"说话"一样地表现劳动人民的思想感情，这种"说话"应是艺术化的。所以在词曲的音高走向上多具有同步特色，不仅运用了民族音调，还发展了朗诵性因素。如《飞花歌》、《打桩歌》、《大路歌》、《码头工人

① 王之平：《国歌作曲者——聂耳》，上海教育出版社1999年版，第134页。

歌》、《梅娘曲》、《前进歌》中都运用了这种手法。

4. 战斗性与抒情性的有机结合

聂耳的歌曲风格有的表现简朴与抒情的结合,也有的表现了战斗性与抒情的结合。如《告别吧南洋》、《回春之曲》、《流亡》、《飞花歌》、《梅娘曲》、《铁蹄下的歌女》等。这两种风格的结合使聂耳的作品既有群众性、革命性,又有高度的艺术水准。其中《梅娘曲》具有朗诵性的抒情特色;《告别吧南洋》具有风格新颖的抒情特点。

5. 浓厚的民族风格和生活特色

聂耳不少歌曲采用我国民间音调作为歌曲的主要素材,以突出歌曲的民族性和群众性。如《茶山情歌》、《采菱歌》、《塞外村女》等作品均采用了民间的音乐素材。聂耳不少歌曲采用劳动号子、劳动呼声等生活中的音调,以突出在劳动生活中的革命情怀。聂耳并没有原封不动地采用,而是赋予其深刻的感情内容和艺术高度。如《开矿歌》、《打桩歌》、《码头工人歌》、《大路歌》、《打长江》等。

6. 积极采用外来动性旋法

聂耳在创作中巧妙地吸收外国革命歌曲的经验,尤其在铿锵有力的歌曲中大量采用了西方音乐的动性旋法。如级进上行、从弱到强的抑扬格、和弦分解进行,属到主的四度跳进,导音的上行级进、大调的终止式、三连音、四声音列、动机贯穿展开等。

7. 歌曲结构上的创造性

聂耳大胆地突破方整性曲式结构,谱曲所采用的歌词多为长短句的革命诗歌。聂耳用旋律短句、短乐汇的结构和衬词衬腔,使词曲结合得十分巧妙,如《开路先锋》。对于散文性的歌词,聂耳则采用非方整性结构。在《义勇军进行曲》最后一段,歌词原为"我们万众一心,冒着敌人的炮火前进",聂耳用重复的方法获得了不可阻挡向前进的突出效果。

(三)聂耳影剧和器乐作品

聂耳在短促的一生中,其创作生活仅仅两年多,除34首革命群众歌曲外,还有1部歌剧、1部影片的主题歌、4首民族器乐曲和一些音乐评论文章。

1. 聂耳影剧作品

小歌剧《扬子江暴风雨》是我国新歌剧探索中的一部反映工人阶级反帝斗争的歌剧。歌剧演出后受到群众的热烈欢迎。这部歌剧的歌曲共有4首,即《打砖歌》、《打桩歌》、《码头工人歌》和《前进歌》。演出后,这几首歌曲立刻在群众中得到广泛流传。影片《风云儿女》(主题歌为《义勇军进行曲》)是上海电通公司拍摄的一部进步影片。1935年2月,田汉在被捕之前匆忙写下了《义勇军进行曲》的歌词,聂耳主动找到该片编剧夏衍请求为此谱曲,经过近两个月的酝酿,聂耳在离沪赴苏前拿出了初稿,到日本不久,又将修订稿寄回国。随着影片的放映,这首歌曲迅速传遍全国,此歌以勇往直前、不可阻挡的气势表达了20世纪30年代千百万中国人的高涨的爱国热情和抗日决心与信心。歌曲由7个长短不等的乐句构成了自由性乐段结构,采用核心音调贯穿发展的手法,以西方动性的大调旋法为基础,融进了许多民族音乐素材,铿锵有力,它是时代的战歌和抗战的号角。1949年这首歌曲成为中华人民共和国的代国歌,1982年正式作为国歌而载入史册。

2. 民族器乐合奏曲

聂耳有《昭君出塞》、《翠湖春晓》、《山国情侣》和《金蛇狂舞》4首民族器乐合奏曲,以《翠湖春

晓》和《金蛇狂舞》最为突出。《翠湖春晓》由百代唱片公司灌唱片，描写云南之春景。全曲分三段，第一段是快乐、活泼的中板，第二段是轻松的慢板，第三段是兴奋的快板。力度、速度和情绪上的对比变化，使人们联想起美好的春晓，以之达到热情地向往。《金蛇狂舞》是根据民间乐曲《倒八板》(又名《无工板》或《老六板》)改编的。通过聂耳的改编，运用了“蛇脱壳”等一系列民间创作手法、乐器间对话的编配形式，使原曲欢腾的情绪得到了淋漓尽致的发挥。

(四)聂耳的创作立场和贡献

聂耳音乐创作的立场包括三个方面：一是他坚定阶级立场，用音乐作武器，与敌人进行不屈不挠的斗争。二是他的音乐创作动机是从革命斗争和人民需要出发的，而不是单纯从艺术出发。三是他的作品回答了时代的问题，表达了亿万人民的要求，鼓舞了人民的斗志。

聂耳的贡献包括四个方面：一是聂耳为革命音乐事业开辟了一条社会主义和现实主义道路。他是第一个成功地把工人阶级的战斗形象塑造在歌曲中的作曲家。他的革命艺术实践为我们树立了光辉的榜样。二是聂耳开辟了一条全新的中国革命新乐的发展道路，为后来者树立了楷模。继聂耳之后，产生了许多卓越的群众歌曲作家，如冼星海、任光、孟波、麦新、孙慎等。他们沿着聂耳的道路前进，为我国革命音乐作出了巨大的贡献。三是在民族、阶级矛盾尖锐的 20 世纪 30 年代，聂耳与战友们在音乐方面战胜了蒋介石的文化“围剿”，战胜了资产阶级音乐家的种种恶意污蔑，战胜了反动、黄色音乐逆流，取得了民族的、大众的人民新乐的光辉胜利。四是聂耳批判地吸收了中外音乐遗产，并在民族音乐传统的基础上，创造性地发展了民族音乐文化，他的作品不仅确定了“群众歌曲”这一特定体裁，而且在我国音乐史上起了“开一代乐风”的巨大作用。

四、人民音乐家冼星海

(一)冼星海所处的时代

冼星海的音乐创作活动主要在抗日战争时期。抗战初期，全国各地纷纷组织歌咏团体，救亡演剧队、宣传队和各种服务团体。武汉沦陷前夕，冼星海曾组织了十个抗敌演剧队和抗战宣传队深入各地，演剧九队是以音乐为主的。武汉当时成为全国抗日音乐运动的中心，在冼星海、张曙等同志的具体领导下，组织了多次抗战歌咏的高潮。在抗战进入相持阶段的时候，在重庆成立了“中国全国音乐界抗敌协会”(1938 年 11 月)。1939 年成立中央广播电台的管弦乐团，还成立了中央训练团音乐干部训练班。1940 年 1 月出版了由音乐教育委员会主办的刊物《乐风》。同年，在重庆成立了国立音乐院，军委政治部筹组了《音乐月刊》，并由三青团主办了《青年音乐》等一系列活动。继国立音乐院之后又成立了国立音院分院、国立福建音专、国立歌剧学校、军乐学校等。当时国统区的进步音乐团体及音乐理论活动比较频繁，进步音乐团体有：新音乐社、军委政治部直属抗敌演剧二队、四队、五队、七队、九队，以及育才学校音乐组、孩子剧团、新安旅行团和国立音乐院中的“山歌社”等。“新音乐社”是中共领导下的音乐团社，出版刊物《新音乐》(由李凌、林路、赵沨先后任主编)。“新音乐社”和其刊物在国统区为推动抗战音乐活动作出了极其重要的贡献。“新音乐社”通过刊物，对当时音乐界存在的问题及时提出建设性意见，活跃了这一时期的音乐理论生活。

“鲁迅艺术学院”于 1938 年在延安成立。“鲁艺”音乐系为繁荣音乐创作，作出了大量贡献。1939 年 3 月在延安成立了“中国民间音乐研究会”，并在晋察冀成立了分会，对收集、整理、出版民歌做了大量工作，对推动新秧歌运动和专业创作都起到了很大的作用。此期作品除群众歌曲外，还有大合唱、秧歌剧、歌剧等。如著名的《黄河大合唱》和歌剧《白毛女》都是这时候创作的。

在延安文艺整风运动之后，解放区音乐界出现了新面貌。部分来自城市的出身于小资产阶级知识分子的青年音乐工作者瞧不起齐唱、独唱等小型作品，追求大型合唱、滥用技巧、贪大求洋，推崇西方古典乐曲、西洋歌剧选段，这些脱离实际、脱离群众的现象逐步得到纠正。毛主席的《延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，音乐工作者逐步与群众结合起来，创造出《兄妹开荒》等一批小秧歌剧和各种群众喜闻乐见的音乐形式，使延安音乐界呈现出崭新的面貌。

(二)冼星海的生平

冼星海(1905—1945 年)，生于广东澳门一个贫苦的渔民家庭，父亲冼喜泰，母亲黄苏英。冼星海出生时父亲已去世，随母亲去南洋，靠母亲佣工生活。1915 年入英办学校。1918 年 13 岁时和母亲一起回到广州，入岭南大学附中，后又升入大学。他靠半工半读维持生活。1924 年辍学，在岭南大学当了两年音乐教员。1926 年考入北平艺术专门学校，选修小提琴，同时在北京大学音乐传习所兼作图书管理工作。1928 年秋考入上海国立音乐学院，主修小提琴副科钢琴。这时他认识了田汉和张曙，参加过“南国社”音乐部的活动。1929 年，他因参加一场自发的学潮被迫退学，后积极筹备出国继续学习。1930 年春，历尽千辛万苦的冼星海远赴法国巴黎深造，跟印象派名作曲家杜卡斯学作曲，并在他的帮助下考入巴黎音乐高级作曲班，开始了半工半读的生活。1935 年归国进百代唱片公司，积极参加抗日救亡音乐活动。冼星海是一位在抗日救亡歌咏运动中锻炼成长起来的革命音乐家。1936 年进新华影片公司，任《壮志凌云》、《夜半歌声》等片的音乐指导，在此期间，他分别到上海工学团(陶行知办)、各界歌咏班里教歌，参加上海戏剧界的演出、作曲和配音。1937 年“八一三”以后，他参加了上海抗日救亡演剧二队到内地工作，经苏州、南京、徐州、开封、洛阳、郑州等地，沿途进行宣传演出。1938 年春，冼星海与张曙等负责军委会三厅音乐工作，在武汉组织了规模盛大的抗日歌咏活动，成立了上百个歌咏团体，举行了多次歌咏大会、歌咏游行、火炬歌咏等游行，使武汉成为全国歌咏中心。在这段时间里，冼星海大约写了一百首左右的歌曲，如《祖国的孩子们》、《做棉衣》、《在太行山上》、《游击队》、《到敌人后方去》等都是此期创作的。1938 年秋应鲁艺聘请，离开武汉赴延安。在鲁艺音乐系教指挥法和作曲等课程，1939 年下半年起任音乐系主任。1939 年 6 月 14 日参加了中国共产党，1940 年 5 月 11 日带着党的任务去苏联，因长期艰苦生活，所患各种疾病发作，无法医治，于 1945 年 10 月 30 日夜 12 时在莫斯科克里姆林宫医院逝世，终年 40 岁。



图 5-6 冼星海

他的一生虽然短暂，但却是我国新乐历程上一位罕见的多产和高成功率的杰出作曲家。他的创作包括交响音乐、大合唱、歌剧、群众歌曲、抒情歌曲、艺术歌曲、劳动歌曲以及儿童歌曲等等。这些创作绝大部分都以现实生活为题材，并与当时的政治斗争生活密切联系，贯穿着爱国、救亡、抗日、反帝、反封建等革命斗争主题。他继聂耳之后，以更广的题材和体裁表现中国人民的解放斗争，对全国军民起到了巨大的鼓舞作用。这些作品全面、深刻地反映了 20 世纪三四十年代我国人民群众的斗争生活，成为我国新乐文化中的一份宝贵遗产。

(三)冼星海的创作历程

1. 初期阶段

地点：上海—巴黎；时间：1929—1935 年。此期是冼星海音乐创作的起步阶段。从上海到巴黎，冼星海半工半读，起初随奥别多菲尔(Paul Oberdoeffer)学小提琴，随加隆(Noel Geallon)、丹

弟(V. d ´ Indy)、里昂古特(Lioncourt)学习理论作曲。1934 年,得到著名作曲大师保罗・杜卡斯(Paul Dukas)的帮助,进入巴黎国立戏剧音乐学院的"杜卡斯作曲大师班"深造。1935 年杜卡斯病逝后,冼星海返回祖国。这一期间,冼星海先后创作了《风》(女高音独唱,单簧管、钢琴伴奏)、《游子吟》(男声独唱,女声三部伴唱,大提琴、钢琴伴奏)、《d 小调小提琴奏鸣曲》、弦乐四重奏《萨拉班德》,以及《中国古诗》、《牧歌》、《雨的乡村》、《夜雨》等作品。作品《风》表达了"一切人生的苦辣辛酸"等丰富的感情。据记载,这首作品曾受到当时巴黎音乐界的赞赏①。此期冼星海的创作还没有摆脱当时学院派艺术至上的影响,作品多属于模仿欧洲音乐风格的习作,受到了当时风行西欧的印象派音乐的影响较大。内容大多反映了游子思乡的情怀和他在国外艰苦奋斗的感受。此期的创作对消化 5 年学习的西方音乐的作曲技巧很有好处,创作中丰富了艺术思想,提升了创作手法、作曲技法和音乐修养,拓宽了音乐。

2. 成熟阶段

地点:武汉—延安;时间:1935—1938 年。1935 年回国后从上海到武汉,1938 年赴延安,这三年是冼星海音乐创作的第二个阶段。群众歌曲的创作是他这一时期的重要成就,他的作品将中国救亡、抗战歌曲创作推到了成熟的高峰。冼星海参加了共产党领导的音乐团体和救亡歌咏活动,他的作品力求表达群众情感,正如他自己所说:"我的作品那时已找到了一条(革命的)路。"在"左翼"文艺界的帮助下,他先后在英商办的百代唱片公司和影业公司从事音乐创作和电影配乐工作。同时,他还经常参加"业余合唱团"、"歌词曲作者联谊会"和"歌曲研究会"等进步音乐组织的各种音乐活动,并开始创作大量救亡歌曲和进步的电影歌曲,如《运动会歌》(田汉词)、《战歌》(俯拾词)、《我们要抵抗》(田汉词)、《救国军歌》(塞克词)、《夜半歌声》(田汉词)、《拉犁歌》(吴永刚词)等。这些作品受到了当时进步文化界的支持和广大群众的欢迎,坚定了他走上革命音乐道路的决心和信心。抗战全面爆发后,冼星海到各地作抗日宣传,在组织群众抗日歌咏运动中冲锋陷阵。1937 年 10 月,他随上海救亡演剧二队到达武汉,1938 年参加军委会政治部第三厅工作,与田汉、张曙等人合作,领导了声势浩大的武汉火炬歌咏游行,开办歌咏干部训练班,发起组织了"中华全国歌咏协会",武汉一时成为全国歌咏运动的中心。在歌咏运动中,冼星海创作了《只怕不抵抗》(麦新词)、《祖国的孩子们》(赵启海词)、《游击军》(先珂词)、《在太行山上》(桂涛声词)、《到敌人后方去》(赵启海词)、《江南三月》(施谊词)等优秀抗日歌曲。在抗战歌曲创作实践中,冼星海的歌曲创作更加具有大众化、民族化和艺术化。

3. 光辉阶段

地点:延安—莫斯科;时间:1938—1945 年。1938 年冬,冼星海在就任"鲁艺"音乐系教授期间,他除教学和各类音乐活动外,积极开展创作活动。群众高涨的革命热情和活跃的延安文艺活动,激发了他旺盛的创作热情和灵感,作品无论在思想深度,还是在艺术形式的完美程度上都达到了较高的水平。在延安期间,冼星海除群众歌曲创作外,大型声乐体裁作品尤其突出。其中有歌剧《军民进行曲》(天兰词、王震之编剧)和四部大合唱:《生产运动大合唱》(塞克词)、《九一八大合唱》(天兰词)、《黄河大合唱》(光未然词)、《牺盟大合唱》(傅秉岱词)。还有歌曲《反攻》(田间词)、《三八妇女节歌》(塞克词),合唱曲《满洲冈徒进行曲》(塞克词)等。其中《黄河大合唱》是冼星海音乐创作中最重要和影响力最大的作品,是他以前作品所不能比拟的。这一时期是冼星海音乐创作的最光辉的时期。

---

① 冼星海:《我学习音乐的经过》,人民音乐出版社 1980 年版。

1940年,冼星海接受中共中央的委托,到苏联为电影《八路军和老百姓》完成作曲配乐工作。赴苏途中,在西安停留了一段时间,冼星海选用古诗词谱写了《别情》(吕本中词)、《杨柳枝词》(朱齐真词)、《忆秦娥》(李白词)等四首独唱歌曲,表达了离别祖国之情。到莫斯科后,他化名“黄训”。在苏期间,他完成了第一组曲《后方》的写作。苏联“卫国战争”爆发后,他试图取道蒙古人民共和国回国,由于边境封锁,被迫折回乌兰巴托。在这段时间内,他运用蒙古民间音调,创作了第二组曲《牧马词》和第三组曲《敕勒歌》的钢琴谱。1943年,冼星海离开乌兰巴托返回苏联,住在阿拉木图。在旅居苏联期间,他先后创作了不少大型器乐作品,如《民族解放交响曲》(即《第一交响曲》(1935—1941年)、《神圣之战交响曲》(即《第二交响曲》,1943年)、管弦乐组曲《满江红》(1943年)、交响诗《阿曼该尔达》(1944年)、管弦乐《中国狂想曲》(1945年)等。

(四)冼星海的声乐作品

1.单声部歌曲创作

单声部群众歌曲创作是冼星海音乐创作中的重要部分。这些歌曲大多数是他1935年回国至1940年赴苏联之前的五年内创作的。这个时期也是他政治思想和创作风格趋于成熟的阶段。冼星海一生中大约写了五六百首歌曲,数量最多的是群众歌曲。从内容和表现方法上可分为七类:

一是宣传鼓动性的抗战群众歌曲和一些社团歌曲及纪念日歌曲。代表作有《流亡三千万》、《战歌》、《救国民歌》、《青年进行曲》、《保卫卢沟桥》、《到敌人后方去》、《反攻》等。此类歌曲体裁多为富于号召性的雄壮的进行曲。在这类歌曲创作时,冼星海善于以鲜明有力的节奏和动性的旋律,表现一种坚决果敢的气势和激昂慷慨的情绪。每首歌都具有鲜明的个性和形象。1936年他创作了进行曲风的齐唱歌曲《救国军歌》,其后改成四部合唱。作品内容深刻地反映了抗日民众的坚定斗志和“枪口对外”的迫切要求。

二是游击战斗生活的群众歌曲。代表作有《在太行山上》、《游击军》等,此类歌曲把描写性、抒情性与战斗性作了很好的结合。通过生动的音乐形象,反映了群众战斗生活的各个侧面以及他们丰富的内心世界。《在太行山上》是冼星海在武汉时期创作的较有代表性的一首二部合唱曲。这首作品最初是为太行山的游击队而创作的。歌曲生动形象地表现了革命根据地军民团结抗战的斗争生活。作品融抒情性和战斗性为一体,富有革命浪漫主义色彩。

三是抒情性的群众歌曲。代表作有《夜半歌声》、《热血》、《黄河之恋》、《茫茫的西伯利亚》、《莫提起》、《做棉衣》、《赞美新中国》、《战时催眠曲》、《心头恨》、《江南三月》等。这些作品大多数是为舞台剧或电影所写的插曲,歌曲多以起伏跌宕的旋律,舒展、和缓的节奏和深情宽广的音调相结合,形成了独特的抒情风格。同时也通过这些作品表达了他对祖国和人民的爱,对革命斗争的关切以及对生活、时代的深刻感受。《夜半歌声》、《黄河之恋》、《热血》是电影《夜半歌声》的主题曲和插曲。特别是主题曲《夜半歌声》,运用了简练朴实和深沉的音乐语言,歌曲根据三个层次的情绪要求,安排了强烈的旋律和节奏对比,抒情旋律下隐伏的动荡的三拍子律动,使作品的音乐形象刻画深刻而鲜明。《莫提起》是在九一八背景下创作的,作品以悲壮、昂扬的音调和迂回悠长的旋律刻画了民族的仇恨。《江南三月》和《做棉衣》两首作品情绪明朗、音调圆润流畅、节奏平稳略有变化,采用民间歌曲比较规整的结构形式,刻画了淳朴的农村妇女形象,表达了对抗日将士的深情厚谊。这些抒情歌曲构思生动、形象准确,易于传唱。

四是叙事性的群众歌曲。代表作有《山茶花》、《打倒汪精卫》、《梁红玉》等,此类歌曲采用了民间说唱音乐的宣叙风格,向创造富有说唱性的歌曲迈进了一大步。

五是劳动性的群众歌曲。代表作有《搬夫曲》、《顶硬上》、《拉犁歌》、《起重匠》、《耕农歌》、《路是我们开》、《苦命人》、《炭夫曲》等，此类歌曲多采用民歌素材和劳动号子改编，贴近生活，贴近群众。在创作中，作者直接以民间劳动号子的音调和富于特性的劳动节奏，刻画了劳动群众沉着、坚强的形象，同时也表现了他们在革命斗争中积极乐观的情绪。冼星海善于抓住劳动节奏和呼号声，来塑造不同的劳动形象。《搬夫曲》运用急促的劳动呼声，刻画了肩负沉重压力的搬运工人。《路是我们开》则以连续附点音符和大跳旋律进行的动性旋法，不稳定的终止式，塑造了勇往直前的开路先锋的形象。

六是儿童歌曲。代表作有《祖国的孩子们》、《谁说我们年纪小》、《只怕不抵抗》、《谁来跟我玩》等。冼星海所写的儿童歌曲，反映了天真、活泼的中国儿童在抗日救亡的斗争中所表现出的勇敢、爱国的精神面貌。《祖国的孩子们》则将儿童歌曲和战斗性的进行曲相结合，鲜明地刻画了在抗日斗争中成长起来的中国少年。《只怕不抵抗》是一首短小精悍、情绪活泼的儿童歌曲，这首作品创作于中国全民掀起抗日救亡运动的高潮时期。作者以鲜明的态度和坚定的立场，通过少年儿童的歌声表达了中华民族抗日救亡必胜的坚定信念。

七是艺术歌曲创作多是在法国时期、回国初期和到了苏联之后写的。也有一定数量，如《别情》、《杨柳枝词》、《忆秦娥》、《陇头歌》等。这类作品是对中国艺术歌曲创作的尝试和探索，为我国形成具有民族特点的艺术歌曲创作提供了有益的经验。

2. 大合唱创作

冼星海在延安期间创作了四部大合唱。《黄河大合唱》是冼星海大合唱中最杰出的、也是我国最受欢迎最熟悉的合唱作品，在我国新乐历程的合唱艺术上树立了一座光辉的里程碑。1938年11月，诗人光未然率领抗敌演剧三队赴吕梁山根据地，东渡黄河时，滚滚黄河和船夫们与惊涛骇浪搏斗的情景，激起了诗人创作的激情。1939年除夕晚会上，光未然朗诵了新作《黄河》，立即引起作曲家的共鸣，很快将它谱成合唱，1939年3月13日正式完成这部大合唱的创作。由演剧三队在同年4月13日演唱，鲁艺音乐系乐队伴奏。首演后，受到各界极大的注意，同年5月11日鲁艺成立周年纪念音乐会，毛主席、王明、康生看过《黄河》的演出后都激动地跳起来，连声说"好"。《黄河大合唱》对后来的大合唱和其他体裁的音乐创作，产生了巨大而深远的影响。作品有很高的艺术成就和独创性。全曲由序曲和八个乐章组成，以朗诵及乐队背景贯穿，但不是组曲形式，而是交响性的大合唱。全曲建立在三个基本主题的发展上：《黄河船夫曲》表现了斗争和力量；《黄水谣》表现了民族精神的宽广和崇高；《怒吼吧，黄河》表现了中国人民苦难的主题。九个乐章为：《序曲》(管弦乐)、《黄河船夫曲》、《黄河颂》、《黄河之水天上来》、《黄水谣》、《河边对口曲》、《黄河怨》、《保卫黄河》、《怒吼吧，黄河》。各乐章相对独立，音乐用一定的内在联系，结合为整体。表现内容、音乐形象和演唱形式相互对比，丰富多彩。在音乐的素材上，多从民族音乐土壤中汲取，以群众歌曲音调作基础，既有民族风格又有群众性特点，创造性地吸收国外先进的作曲技巧，使作品通俗明快，群众喜闻乐见。为后世留下了音乐创作的宝贵经验。《黄河大合唱》的《序曲》是整部作品主题的高度浓缩。《黄河船夫曲》是一首劳动歌曲体裁的合唱曲，以船工号子的音调作为主题贯穿全曲，集中表现了充满斗志和力量的人民英雄形象。《黄河颂》采用气势宽广、雄伟豪壮的颂歌音调，表达了对祖国壮丽山河和光荣历史的歌颂。《黄水谣》是一首民谣风格的抒情叙事曲，波浪起伏的旋律线，优美婉转、深沉悲愤，表现了黄河两岸人民对日本侵略者的痛恨，以及对美好家园的热爱。《保卫黄河》是一首用"卡农"复调手法构成的轮唱歌曲，旋律豪迈、明快，节奏鲜明紧凑，表现了游击战士的英雄气概。终曲《怒吼吧，黄河》是全部音乐发展的总结，概括地表现了中国人民坚强的斗争意志和不可战胜的英雄气概。整部大合唱围绕着"抗日、爱

国"的基本主题思想,音乐具有紧密的内在统一性。作品在音乐形象的塑造上具有多样性和丰富性;在创作风格上富有民族性;在音乐结构上具有交响性的发展原则,成为冼星海声乐创作的最高成就。

《生产运动大合唱》简称《生产大合唱》。冼星海于 1939 年 3 月 5 日脱稿,本来是为了宣传党中央提出的开展全民"生产运动",描写后方生产、支持抗战而写的活报形式的表演唱,后变成一部有人物、有布景、有简单情节的歌舞表演性的活报剧式的大合唱。这部大合唱通过"春耕"、"播种与参战"、"秋收"、"丰收"四个劳动生活场景,生动地表现了抗日根据地人民在党的领导下生产劳动的情景。整部作品建立在民歌和民间歌舞的基础之上,具有清新明朗的风格和浓郁的乡土气息,是民族音乐风格和作曲技巧有机结合的成功尝试。第二场的《二月里来》实际上就是一首具有时代气息的、旋律清新优美的江南民歌小调,将解放区军民艰苦卓越大生产在艺术的高层次上描绘成优美和愉悦。其中《酸枣刺》是一首儿童歌曲,由于吸收了山西秧歌富有跳跃的节奏特点,采用了陇东童谣明快的特点,从而创造出具有浓厚民间气息的歌曲特色,塑造了解放区儿童天真可爱的形象。再如《丰年》和《色米面》同理。此外,《秋收》和终曲《大合唱》在和声上有些新创造。这是冼星海的第一部大合唱作品,作者有许多大胆的设想,总体上看,整体布局不够集中,部分歌曲独立意义较弱,较难从舞台表演中剥离,因此,《生产大合唱》后来演出机会较少,除《二月里来》、《酸枣刺》、《秋收》经久传唱外,其他歌曲已被人淡忘。然而,这部作品是冼星海第一次有意识地将民族音调及其表现形式与西方传统的大型声乐体裁和技法相结合的尝试,具有一定的开创意义。

《九一八大合唱》(天蓝作词)是冼星海 1939 年 9 月为纪念"九一八"8 周年而创作的叙事性大合唱。这部大合唱一方面表现了欢庆抗敌斗争的胜利,一方面表现了对东北沦陷区人民苦难生活的同情。全曲由无标题的五个乐章构成,近于回旋曲式,用两个音乐主题将整个作品贯串起来:一个是充满兴奋、欢乐、活跃情绪的主题,象征着人民坚强的抗战意志和对抗战必胜的信念;另一个是充满深沉、痛苦、怀念情绪的主题,象征着沦陷区同胞的痛苦以及全国人民对他们的怀念和关切。在这两个主要主题形象中间,穿插了一系列新的形象。整个作品的发展一直在不断肯定第一个主题形象,因而它的基本情绪是欢快明朗的。这部作品在配器方面运用民族打击乐和民族乐队,取得了不少成功的经验,也使作品的音调更具有民族气息。

除上述大合唱之外,冼星海还为山西牺牲救国同盟会(牺盟会)的抗日决死队创作了《牺盟大合唱》(未发表)。这部以群众歌曲联唱形式的大合唱在音乐语言和表现形式的群众化方面作了一定的尝试。还有未发表的《三八妇女歌舞活动》和歌剧《军民进行曲》等。

(五)冼星海的器乐创作

冼星海器乐创作除少数是在巴黎学习期间的创作外,主要集中在赴苏联工作期间,他用几年的时间创作了两部交响乐、四首管弦乐组曲,两部单乐章交响音诗和一些钢琴、提琴曲。冼星海的器乐作品由于当时条件所限,未能及时演奏,没有听到实际音响,更没有时间进行修改。由于缺乏足够的实际经验,作品过于强调造型性而限制了音乐的发展,曲式结构繁杂、逻辑不清,显得较为松散。有的作品音乐织体上过于复杂,脱离了当时的实际。因此,这些作品存在较多不够成熟的痕迹。但可以看出,冼星海在器乐创作领域里,能够大胆的努力探索新的民族器乐曲风格。首先,他坚持为革命斗争和人民大众服务的方向,努力探索以器乐形式来反映人民大众的斗争生活和思想感情。在他的《第一交响曲——民族解放》中,他以"锦绣河山"、"历经国难"、"保卫祖国"等乐章,展现了中华民族解放斗争的宏伟历史画面。他的《第二交响曲——神圣之战》,放眼世界,表现了世界反法西斯斗争和苏联卫国战争必胜的信念。他创作的组曲《满江红》、《敕勒

歌》,以及《中国狂想曲》等作品,也都取材于当时的现实斗争生活,反映了作曲家可贵的爱国精神和创作热情。在器乐形象的塑造方面,冼星海十分重视纯器乐中非音乐因素标题的作用,力求用音乐因素与语言因素共同作用,突出每一首作品的形象,更加适易群众理解。冼星海对器乐作品的整体构思考虑得非常细致,对民族乐器的运用也非常重视。在音乐的结构形式上,作者尝试性突破了西方传统的奏鸣曲式,而采用了中国传统音乐常用的联曲体结构,如《民族解放交响曲》的第一乐章和《中国狂想曲》。冼星海非常注重器乐作品民族风格的表现,他大胆地吸收了民间音乐元素和革命群众歌曲的音调,力图创作出更加民族化、群众化的器乐作品。在《中国狂想曲》中就采用了山西民歌、广东音乐、陕西民歌等曲调,使全曲富有民间舞曲的特点和乐观向上的战斗精神。

冼星海的器乐作品以革命现实生活为题材,具有深刻的思想性,并通过这些创作开辟了一条中国器乐创作民族化和群众化的道路,为我国现当代器乐创作的发展提供了宝贵的经验。

(六)艺术成就和历史意义

冼星海是中国新乐历程上为人民留下众多优秀声乐作品的少数作曲家之一;他在广阔的题材和形式中取得了成功的经验。无论是群众歌曲、抒情独唱曲、劳动歌曲、儿童歌曲,还是艺术歌曲和合唱歌曲均取得了举世瞩目的成就;他用不同形式的歌曲正面地描写了中国人民的抗日战争,准确、生动地塑造了为保卫祖国而战的中国军民的英雄群体形象,开创了许多具有新时代特点的歌曲体裁;促进了表现中国人民革命斗争、富有民族特点的大合唱创作成熟等。冼星海的歌曲创作对其时和其后的歌曲创作都产生了极其深远的影响。

五、左翼音乐运动与左翼作曲家

(一)左翼音乐运动

1930 年 3 月,由中国共产党领导的中国左翼作家联盟(简称“左联”)在上海成立,他们以马克思主义文艺理论为指导,以解放工农劳动大众为目标,制定了自己的理论纲领和组织纲领,并开展文艺大众化问题的讨论。此后相继建立了八个左翼文化组织。受此影响,音乐界也迅速建立了左翼组织,他们自觉地以“左联”的纲领为指导开展了各项音乐活动,从思想上、组织上接受了中国共产党的领导。除了聂耳、冼星海以外,还有任光、吕骥、张曙、麦新、田汉、安娥、孙慎、孟波、周巍峙、联抗、沙梅、贺绿汀、周钢鸣、江定仙、刘雪庵等。并在上海先后组建了“苏联之友社音乐小组”(又名“中苏音乐学会”)、“中国新兴音乐研究会”、“左翼剧联音乐小组”、“歌曲作者协会”等进步音乐组织,小组成员经常在一起学习有关音乐理论、歌曲创作的知识,了解劳动人民对音乐的要求,探讨中国新兴音乐的发展道路等,同时还为进步电影和戏剧创作了大量音乐作品,传播进步思想。

(二)左翼作曲家

这一时期具有代表性的左翼作曲家如下:

任光(1900—1941 年),电影音乐作曲家,浙江嵊县人。他早年留法学习音乐和钢琴调律,当过钢琴修理工,1928 年回上海,从事歌曲创作及电影、戏剧配乐等工作,并投身于抗日歌咏运动,是左翼音乐家重要成员。曾进入上海百代唱片公司任音乐部主任。任光参加过剧联和苏联之友社音乐小组、中国新兴音乐研究会、歌曲作者协会、联谊会等左翼组织的音乐活动,创作了许多优秀的音乐作品。1940 年 7 月参加新四军,1941 年 1 月初在“皖南事变”中不幸牺牲。任光创作了《渔光曲》、《告别皖南》(即《新四军东进曲》)等歌曲 40 多首,以电影歌曲居多,其中《渔光曲》成为

他的第一首成功之作,至今仍在传唱。歌曲《打回老家去》、《大地之歌》、《月光光》、《王老五》流传甚广,社会影响较大;任光还创作了《彩云追月》、《春光曲》、《晚来香舞》、《花好月圆》民族器乐合奏曲四首,其中《彩云追月》和《花好月圆》演奏最多,已成为后来民乐演奏的保留曲目;任光还完成了五幕歌剧《洪波曲》(又名《台儿庄》安娥编剧)的音乐,并为电影《母性之光》、《渔光曲》、《大路》、《空谷兰》、《王老五》、《迷途的羔羊》作曲。

张曙(1909—1938年),作曲家,原名张恩袭,安徽歙县人。1928年考入上海国立音乐学院,学习声乐、大提琴和钢琴,同时还选了黄自的作曲课,曾入"南国社"。1930年张曙作曲并主演了五幕歌剧《王昭君》,歌剧的旋律采用了昆曲风格,这是张曙音乐创作的最初尝试。1932年两次被捕入狱,出狱后参加"苏联之友社"音乐组和"歌曲研究会"等左翼音乐活动,同时加入了中国共产党。1937年底,张曙在武汉军委会政治部第三厅工作,1938年10月随三厅撤退到桂林,同年12月在日本轰炸桂林中牺牲,终年29岁。张曙写了100多首歌曲,代表歌曲作品有:《干干干!》、《农夫苦》、《车夫曲》、《筑堤歌》、《芦沟问答》、《秦琼访友》、《日落西山》、《赶豺狼》、《保卫国土》、《洪波曲》、《壮士上前线》、《丈夫去当兵》。张曙的歌曲创作受聂耳的影响很大,作品特别注重民族音乐的节奏和旋律的特点,具有强烈的时代精神和民族气质。

麦新(1914—1947年),革命音乐家,原名孙培元,或叫孙默心,上海浦东人,抗战初期救亡歌咏运动的领导人之一。1936年与孟波编辑出版了数集《大众歌声》,积极推动抗战群众歌咏运动。1938年入中国共产党,1940年11月赴延安鲁艺从事音乐研究和组织工作,其间创作了几十首歌曲,发表了音乐创作、音乐评论和音乐批评的文章。1947年6月,在东北解放区路遇当地残匪,在战斗中牺牲,终年33岁。麦新的作品包括两个部分:一是单纯歌词的作品,代表作有《九一八纪念歌》(冼星海曲)、《牺牲到了最后关头》(孟波曲)、《保卫马德里》(吕骥曲)、《只怕不抵抗》(冼星海曲)等。二是既作词又作曲作品,代表作有《大刀进行曲》、《向前冲》、《马儿真正好》、《铲东铲东铲东铲》、《勇敢的小娃娃》、《儿童诗汪歌》、《好同志不要哭》等。

吕骥(1909—2002年),湖南湘潭人,原名吕展青,笔名霍士奇、穆华等。1930年考入上海国立音专,先后学习了钢琴、声乐和理论作曲。1932年参加左翼剧联后积极投入左翼音乐运动,1935年曾在电通影业公司从事作曲。在此期间,他与沙梅等人的"业余合唱团"积极开展救亡歌咏运动,并成为上海抗日歌咏运动中的中坚力量。20世纪30年代,他曾写了一些优秀的抗战救亡歌曲,如《新编"九一八"小调》、《自由神》、《中华民族不会亡》、《保卫马德里》、《武装保卫山西》等。1937年到延安之后又谱写了《抗日军政大学校歌》、《开荒》、《大丹河》、《参加八路军》等歌曲,并参加了小歌剧《农村曲》的创作。1941年创作了大合唱《凤凰涅磐》(郭沫若词)。吕骥在1936年发表了《论国防音乐》、《音乐的国防动员》等文章,明确提出了"国防音乐"的口号,号召全国的爱国志士为了国家、民族的存亡,联合起来一致抗战。他的《中国新音乐的展望》、《抗战后的音乐运动》等论文,提出"新音乐运动"的理论主张,对我国后来的音乐运动的开展有着深刻的影响。

(三)左翼音乐运动的历史意义

左翼作曲家们掀起的左翼音乐运动,为我国音乐事业的发展开辟了一条新的、真正和广大群众相结合的道路。它标志着我国新乐文化的发展已进入了崭新的历史时期;标志着我国无产阶级音乐艺术已经开始成长起来了;标志着马克思列宁主义的思想、党的文艺路线已经在我国的新乐文化的发展中生根发芽了。左翼音乐运动的兴起与发展,极大鼓舞了当时人民抗日救亡斗争的斗志,造就了一批革命音乐家。同时在群众歌曲创作、群众歌咏的发动组织方面所取得的成功经验,对其后中国新乐文化的建设有着深远影响。

1936 年初，"左联"等左翼文化组织先后解散。在中共统一抗战的口号下，音乐方面提出了"国防音乐"、"新音乐运动"[①]等口号，"歌曲作者协会"、"歌曲研究会"相继成立，其成员更加广泛。在新的音乐组织中，他们定期学习、讨论有关音乐创作的问题，出版革命歌曲集、组织社会音乐活动等。

第六节　抗战至建国前的音乐创作

抗战至建国(1931 年 9 月 18 日—1949 年 10 月 1 日)的十几年时间里，音乐创作多是围绕政治运动开展的。如前所述的抗日救亡歌咏运动、左翼文化组织的音乐活动，以及本节所述的新乐运动和第八节所述的延安合唱运动、秧歌运动等。在这些配合政治活动的音乐运动中，产生了许多优秀的音乐家和优秀的音乐作品。除上述已提到的音乐家外，在不同政权区、不同时段还活跃着贺绿汀、刘雪庵、陈田鹤、江定仙、夏之秋、王洛宾、马思聪、江文也、陈泗治、舒模、宋扬、陆华柏、谭小麟、刘北茂、吴伯超、李抱忱、费克等音乐家。他们分别在声乐创作、器乐创作和民歌收集方面作出了突出的贡献。抗战前期，国民党当局对进步文化组织和救亡歌咏运动便采取了破坏和压制，国统区的进步音乐活动被迫进入低潮。为此，进步的音乐家们团结起来，积极抗争。李凌等音乐家于 1939 年在重庆成立了"新音乐社"，1940 年出版了《新音乐》月刊，积极开展大后方的新音乐运动，并在桂林、广州、长沙等地设立新音乐分社。在周恩来的关怀下，"新音乐社"编辑了《新音乐》(1939—1944 年)月刊，组建了群众歌咏活动和音乐界统一战线。国统区有了一批为新乐事业奋斗的骨干，不断地推动抗战歌咏运动的发展。国民政府军委会政治部三厅组织了演剧队、孩子剧团等各种演出宣传团体，进行团结抗战的音乐演出活动，对激发民众的爱国热情起到了积极的作用。在新乐的创作方面，题材是多种多样的，主要是争取民主、自由，统一抗战、反对投降和独裁为主。体裁多以揭露性的讽刺歌曲为主，锋芒直指反动当局的阴暗面。《茶馆小调》、《古怪歌》、《你这个坏东西》、《五块钱》、《薪水是个大活宝》等歌曲成为音乐演出活动的常用歌曲。赵元任的《老天爷》[②]也产生了较大的影响。该曲巧借对耳聋眼花的"老天爷"的斥骂，指桑骂槐地讽刺了国民政府的昏庸和腐朽。此时，也有一些抒情歌曲和艺术歌曲受到群众的欢迎，如汪秋逸的"江南三曲"(《淡淡江南月》、《夜夜梦江南》和《烟雨漫江南》)、韩悠韩的《故乡月》、《黄河边的月》，王云阶的《牧羊恋歌》和刘雪庵的《红豆词》等。抗战胜利后，全国各地开展了多种多样的反内战、争取民主的"民主歌咏运动"，有效地推进了人民民主斗争的历史进程。在沦陷区台湾，此期的专业音乐家基本上都是在日本接受音乐教育后回台湾发展的。如江也文、陈泗治、张福兴、李金土等。邓雨贤的"台语流行歌曲"《雨夜花》(1934 年)、陈泗治的钢琴曲《幻想曲—淡水》(1938 年)通过借物抒情，反映了台湾人民深沉的民族情感。此时，在东北抗日联军中产生了许多"抗联歌曲"，如《东北抗日联军第一路军军歌》、《露营歌》、《抗日联军真英勇》等。满洲国成立了哈尔滨交响管弦乐协会(1935 年)，下设哈尔滨交响乐团；"新京音乐协会"(1937 年)，下设新京交响乐团等。华北沦陷区音乐教育机构重组，成立了北平师范大学音乐科(李恩科)、天津音乐专修学院(张肖虎)、北平交响乐团(老志诚)。华东沦陷区原上海国立音专改为国立音乐院(李惟宁)、上海工部局管弦乐团改为上海市政府管弦乐团。

---

① "国防音乐"、"新音乐运动"口号由吕骥、周巍峙等人提出。

② 《老天爷》是赵元任先生在解放战争期间创作的歌曲，由美国传入国内。

一、贺绿汀的音乐创作

(一)生平简介

贺绿汀(1903—1999 年)是我国现代著名作曲家,音乐教育家,湖南邵阳人。幼年在家乡新式学堂接受了最初的文化教育。1921 年中学毕业后,回乡任小学音乐、图画教员。1923—1925 年,在长沙岳云学校艺术专修科开始了最初的音乐理论学习与音乐技能训练,毕业后留校任教。第一次国内革命战争时期,他参加了中国共产党领导的湖南农民运动、广州暴动和广东海陆丰农民运动等工农革命斗争,是我国新乐历程中最早参加革命的音乐家之一。1931 年入国立音专,从黄自学作曲,从查哈罗夫学钢琴。学习期间,创作的钢琴曲《牧童短笛》获俄罗斯作曲家、钢琴家齐尔品举办的"征求有中国风味的钢琴曲"比赛的头等奖,《摇篮曲》获名誉二等奖。1934—1937 年,他以满腔热情投身于抗日救亡的革命洪流,积极从事进步电影配乐和群众歌咏活动,与当时的左翼电影导演密切合作,创作了《为祖国战争》、《春天里》、《四季歌》、《天涯歌女》、《秋水伊人》等电影歌曲,以及为《荒村夜笛》、《夜曲》等电影和多部舞台作品配乐。1937 年抗战全面爆发后,贺绿汀参加"上海文艺界救亡演剧第一队",到抗日斗争第一线进行抗日宣传,并配合前线战斗写作了一系列抗敌歌曲。如民歌风的齐唱曲《保家乡》、无伴奏合唱《垦春泥》、充满戏剧性的艺术歌曲《嘉陵江上》、进行曲风格的混声合唱《游击队歌》、《胜利进行曲》等。1941 年贺绿汀从国统区到了华东抗日根据地,在新四军军部及"鲁艺"华中分院从事音乐工作,创作了大合唱《新世纪的前奏》。1943 年奔赴延安,为根据地军民改编、创作了民歌合唱曲《东方红》,秧歌剧《烧炭英雄张德胜》等。1946 年延安成立了"中央管弦乐团",贺绿汀任团长,这时他改编、创作了管弦乐曲《晚会》、《森吉德玛》、《新民主进行曲》等,还谱写了合唱曲《新中国的青年》等优秀歌曲。

新中国成立后,贺绿汀任上海音乐学院院长,他全神贯注地投身于新中国专业音乐教育事业。除音乐创作之外,在音乐理论研究方面他发表了一些推动中国音乐事业发展的意见和建议。在从事音乐教育和行政工作之余,他坚持创作,写作了不同体裁、题材的音乐作品,如声乐曲《绣出河山一片春》、《快乐的百灵鸟》、《十三陵水库大合唱》、《上海第三次武装起义大合唱》,电影音乐《曙光》等。1999 年 4 月 27 日病逝于上海。

(二)代表作品简介

贺绿汀的音乐作品主要有钢琴曲、歌曲、电影音乐、管弦乐曲四个方面。钢琴曲《牧童短笛》在中国新乐历程上,尤其在中国钢琴曲的创作上占有重要地位。它是 20 世纪 30 年代用西方音乐表现手段创作中国民族钢琴曲的成功典范。乐曲结构是西方 ABA 的带再现单三部曲式。第一乐段用对比的二部复调手法写成。音调悠扬婉转,清新流畅,描绘出小牧童骑在牛背上怡然自得、吹笛娱乐的情景,仿佛一幅用音符勾勒的田园风情画。两个对位声部此伏彼起,动静相间,隐现相映,相互衬托。第二乐段是主调的展开段,音乐欢快,与前段在众多音乐构成要素上形成了鲜明的对比。第三乐段是再现段,曲调稍加装饰变化,音乐更为流动,宛如行云流水一般。最后,乐曲结束在渐慢渐弱的高音和弦上,使人长久沉浸在其营造的田园风景的美妙感受之中。钢琴独奏曲《摇篮曲》精致典雅,带有贺绿汀严谨、质朴的创作风格。乐曲结构也是西方 ABA 的带再现单三部曲式。A 段由开始一个简短的核心乐汇重复、变奏和加花连缀而成,描绘了母亲在婴儿摇篮边轻轻哼唱的动人情景。右手以歌唱性的旋律与左手分解和弦音型配合,烘托出宁静、甜美的意境。B 段用模仿式的旋律片段,和声式的织体,渐强的力度,以动感的音乐与 A 段宁静的情绪构成对比,并逐渐达到全曲高潮。再现段又回到慢板的、五声的、优美的、温馨的音乐氛围之

中。最后，旋律在中低音区陈述，刻画孩子沉入甜蜜的梦乡。

贺绿汀的抗战歌曲和群众歌曲是其作品的主要部分，他创作的这类歌曲多是高质量的。代表作有：无伴奏合唱《垦春泥》，独唱曲《嘉陵江上》，合唱曲《游击队歌》，民歌合唱曲《东方红》等。《游击队歌》创作于1937年底的全面抗战之时，当时贺绿汀随“上海文化界救亡演剧一队”奔赴前线宣传抗日救亡，被前线战士英勇顽强的抗敌行为深深感动，自己作词作曲在山西临汾完成了这首优秀作品。歌曲采用了西方军队冲锋时的军鼓节奏，构成了坚定、弹性、有力地脉冲式的音乐律动，首尾呼应、贯穿全曲，刻画了抗日军民向前进的勇敢无畏、机敏乐观的精神风貌和游击健儿神出鬼没的身影。旋律具有强烈地动性和号召性。此曲结构是带再现的二部曲式，抑扬格的音乐动机不断重现，大调性明朗，使歌曲更具坚定的音乐风格，四部柱式和声使音响饱满有力。它是群众性与艺术性的完美结合。这首作品在中国民族解放战争中发挥了巨大的宣传和激励作用，至今仍为音乐会演唱的保留曲目。《嘉陵江上》是一首带有戏剧性的抒情艺术歌曲，创作于1939年。当时因日寇入侵而失去家园的诗人端木蕻良从北方来到南方重庆，以散文诗《嘉陵江上》抒发自己思念家乡的切身感受，字里行间流露出的那种自然真挚的情感深深地打动了贺绿汀，贺绿汀怀着同样的激动情感为这首散文诗谱曲。歌曲音乐节奏自由、旋律与散文体式的歌词同步，词曲结构具有口语化的特点，使整首作品在充满悲剧色彩的基调中积聚着一股意欲爆发的力量。歌曲的开始乐句从高音区直泻下跌，营造出一种无奈和悲凉的氛围。第一段的几个乐句多以下行二度收束，表现因战争被迫离家的主人公对家乡充满伤感的回忆；从“我必须回到我的家乡”开始进入歌曲第二乐段，描绘了主人公化悲愤为力量，决心打回老家、收复失地的决心。这一部分围绕着中音区“我必须回去”的排比句，到高音区的“从敌人的刺刀丛里回去”，着力烘托主人公激奋的心情和不断高涨的情绪。最后，音乐停留在一个坚定的高音点上，歌曲在戏剧性高潮中结束。

贺绿汀的电影音乐创作很有特点，集优美、通俗、歌谣化为一体。他为进步电影《马路天使》、《十字街头》创作的音乐极受大众喜爱。电影插曲《春天里》、《天涯歌女》、《秋水伊人》、《四季歌》、《夜曲》等早已是家喻户晓、耳熟能详的歌曲。贺绿汀创作了管弦乐曲也具有民族化、通俗化、艺术化的特色。其代表作有《森吉德玛》、《晚会》、《新民主进行曲》等。

（三）成就与贡献

在音乐创作上，贺绿汀是我国新乐历程上创作成功率和传播率较高的作曲家之一。他创作了3部大合唱，近200首各种形式的声乐作品，7首钢琴曲，12首管弦乐曲，29部电影、话剧音乐，10部音乐戏剧等。这些作品从不同侧面反映了抗战至建国时期人民的生活和思想情感，具有鲜明的时代特色和广泛的群众基础。贺绿汀灵活地运用了西方传统作曲技法与我国民族音乐元素结合，走出了一条表现时代“大我”的创作之路。他既有民歌改编的作品《东方红》、《四季歌》和依据民歌特点创作的《保家乡》，还有用西方音乐形式与民族风格结合的《垦春泥》、《清流》、《干一场》和用西方革命歌曲的旋法表现中国民族精神的《游击队歌》、《新世纪的前奏》等。在器乐创作上，贺绿汀为西方器乐创作民族化和民族器乐现代化积累了丰富的经验。他的钢琴曲《牧童短笛》、《摇篮曲》，笛子与扬琴合奏的《幽思》，管弦乐《晚会》、《森吉德玛》等，都是将中国的民族特色与西方作曲技巧进行了较完美的结合，为后世作出了器乐创作民族化现代化的范示。

在音乐教育上，贺绿汀的一生几乎都是在音乐教育岗位上度过的。建国前，他曾任武昌艺专音乐教师（1932年）和育才学校音乐组主任（1939年）。建国后，贺绿汀一直担任上海音乐学院院长，后任名誉院长。他为上海音乐学院乃至我国专业音乐教育事业献出了毕生的精力，培养了大批优秀的音乐人才，为建立和完善中国专业音乐教育体系作出了巨大贡献。

在音乐理论上,贺绿汀的音乐评论是主要方面。几十年来,他对中国音乐创作、音乐事业的发展、音乐教育思想、音乐理论研究等方面进行了深入的研究,发表了许多观点鲜明、见解独到、很有见地的意见和建议,对中国音乐事业的发展有积极的指导意义和推动、促进作用。他的音乐论文和文章都收集在《贺绿汀全集》第四、五、六各卷之中[①]。

二、刘雪庵的音乐创作

刘雪庵(1905—1985 年),四川铜梁人。他是我国 20 世纪著名作曲家、音乐教育家。1930 年 9 月入国立音专,师从黄自、李惟宁、萧友梅等人学作曲和钢琴、琵琶等。抗战爆发后,他加入上海文艺界救国联合会,并与黄自、李惟宁、贺绿汀、陈田鹤等爱国师生组成"中国作曲者协会",曾创办音乐期刊《战歌》,先后在江苏师院、中国音乐学院等校任教授。刘雪庵的创作以歌曲为主,抗战前曾写过《早行乐》、《何日君再来》等与当时社会状态格格不入的情爱类的歌曲。七七事变后,他写了一定数量的群众性的抗战歌曲,深受大众欢迎,有的歌曲流传至今。如《长城谣》、《战歌》、当时称作"流亡三部曲"之二、三("离家"、"上前线")等歌曲;他也写了一些艺术歌曲。如《枫桥夜泊》、《春夜洛城闻笛》、《飘零的落花》、《红豆词》、《追寻》等;他根据古琴曲《平沙落雁》改编的钢琴曲《飞雁》在中国钢琴作品中评价较好。刘雪庵曾为戏剧和电影配乐,如《十字街头》、《孤岛天堂》等;另有钢琴曲《中国组曲》等作品。

三、吴伯超、夏之秋的音乐活动

(一)吴伯超(1903—1949 年)

吴伯超是我国 20 世纪音乐教育家、作曲家,江苏武进人。自幼喜好音乐,1922 年入北大音乐传习所,随萧友梅学理论作曲,随刘天华学二胡、琵琶。1927 年到上海,任新成立的国立音乐院助教,教钢琴和二胡。1931 年,他发表了带钢琴伴奏的二胡独奏曲《秋感》,同年赴比利时留学,学习作曲和指挥。1935 年回到上海国立音专任教员。1938 年离沪到桂林,投身于抗日救亡歌咏运动。在这期间,他创作了《冲锋歌》、《中国人》、《我们是民族歌手》等抗战爱国歌曲。1940 年到四川重庆,任国立音乐院实验管弦乐团指挥。1941 年 4 月他指挥该乐团参加了重庆"三大管弦乐团联合演奏会"[②]。1943 年任重庆国立音乐院院长。1945 年秋创办了附设的"幼年班",这些从孤儿院和难童收容所挑选出来的有音乐才能的儿童,不少人成了优秀的音乐人才。在他担任院长的六年间,为国立音乐院的建设和发展贡献了全部的精力。

(二)夏之秋(1912—1993 年)

夏之秋是吴伯超的学生,是我国第一代铜管乐演奏家、音乐教育家和作曲家。他出生于汉口,1936 年入国立音专,学习小号,兼学作曲。抗日战争爆发后,他回到武汉,积极参与组织抗日救亡歌咏活动。在此期间,他创作了许多著名的抗战爱国歌曲,如《最后的胜利是我们的》、《歌八百壮士》等歌曲。1938 年他率领"武汉合唱团"到中国澳门、香港以及新加坡和马来半岛宣传演出,在这一巡回演出的过程中,他创作了《卖花词》、《思乡曲》等广为流传的歌曲。1940 年他回到重庆从事音乐教育工作,先后在中央训练团音乐干部训练班、陆军军乐学校、育才学校和重庆国

---

① 贺绿汀:《贺绿汀全集》,上海音乐出版社 1999 年版。

② 三大管弦乐团,除吴伯超指挥的国立音乐院实验管弦乐团外,另两乐团是由马思聪指挥的中华交响乐团和由郑志声指挥的国立实验剧院管弦乐团。

立音乐院任音乐教员。

四、郑志声、陈田鹤、江定仙的音乐创作

（一）郑志声（1904—1941 年）

郑志声是我国 20 世纪作曲家、音乐教育家，广东中山人。1927 年到法国，考入里昂音乐院学习作曲，1933 年进入巴黎音乐院学习，主攻作曲兼学乐队指挥。1937 年毕业回国后，任教于中山大学，此时中大已迁至云南澄江。在中大期间，他根据岳飞的《满江红》创作了同名合唱曲。1940 年到重庆，任国立实验剧院（后改名为国立歌剧学校）训练部主任，并兼任实验乐团指挥。此时他为歌剧《郑成功》谱写了乐队小曲《朝拜》、《早晨》等部分音乐，全剧尚未完成。1941 年接替马思聪担任中华交响乐团指挥，同年年底因病去世，终年 37 岁。

（二）陈田鹤（1911—1955 年）

陈田鹤是浙江永嘉人，是我国 20 世纪 30 年代著名作曲家、音乐教育家。1930 年入国立音专随黄自学习理论作曲。1940 年在重庆国立音乐院任教，他的创作以抒情见长的艺术歌曲为主。他的主要作品有钢琴曲《序曲》（1934 年），该作品曾获俄国钢琴家、作曲家齐尔品在音专举办的“征求中国风味的钢琴曲”二等奖。他一生作有 120 余首作品，大部分为歌曲，如歌曲《采桑曲》、《山中》、《哀悼一位民族解放的战士》（原名《鲁迅悼歌》）、《牧歌》、《巷战歌》等。陈田鹤的代表作主要有《春归何处》、《枫桥夜泊》、《山中》、《秋天的梦》等。音乐表现细腻，手法简练，许多作品在表现意境、艺术气质上与黄自较为接近。他的音乐创作还有钢琴曲、管弦乐、清唱剧、歌舞音乐、歌剧、电影音乐等。

（三）江定仙（1912—2000 年）

他是我国 20 世纪作曲家、音乐教育家，湖北武汉人。1928 年考入上海艺术大学，开始学习西洋音乐。1930 秋考入国立音专，师从黄自教授主修理论作曲。1934 年以钢琴曲《摇篮曲》获俄国钢琴家、作曲家齐尔品在音专举办的“征求中国风味的钢琴曲”评奖的二等奖。他早期的创作主要集中在声乐领域，代表作有艺术歌曲《恋歌》、《静境》、《岁月悠悠》，以及女声合唱《春晚》等；群众歌曲《打杀汉奸》，合唱曲《为了祖国的缘故》等。

五、王洛宾与西部民歌

（一）生平简介

王洛宾（1913—1996 年）是我国歌曲创作和收集、整理、改编西部民歌的重要作曲家，北京人。从小受家庭熏陶热爱音乐，显现出较高的音乐天赋。1931 年考入北平师范学校艺术科，开始接受正规的声乐、钢琴、理论等音乐教育。从 1934 年开始，他一边做中学音乐教师工作，一边进行业余歌曲创作，开始了他最初的音乐创作实践。抗日战争爆发后，他先后参加“西北战地服务团”、“西北抗战剧团”、“血花剧团”和“青海抗战剧团”等组织，辗转山西、甘肃、青海等地，投身于抗战宣传活动。在这些活动过程中，王洛宾接触了大量的西北民歌和少数民族音乐，并陶醉其中。从此他开始了收集、整理、改编西部民歌工作，并吸收西部民歌的营养创作了《风陵渡的歌声》、《洗衣歌》、《城乡，上战场》等歌曲，1939 年在兰州出版了歌曲集《西北歌声》。

20 世纪 30 年代末和 40 年代初，是王洛宾收集、记录、整理西部民歌最活跃的时期，经过他整理而家喻户晓的民歌有：维吾尔族民歌《达阪城》（即《马车夫之歌》）、《掀起你的盖头来》、《青春舞曲》、《阿拉木汉》、《半个月亮爬上来》、《喀什噶尔舞曲》等；哈萨克族民歌《流浪之歌》、《我等你

到天明》、《羊群里躺着想念你的人》、《黄昏里的炊烟》、《黑眼睛》等。并且以哈萨克族民歌风格编创了经典歌曲《在那遥远的地方》。

1949年,王洛宾跟随人民解放军进入新疆,在此期间,他创作了《凯歌进新疆》(王震词)、《走向雄伟天山》(自作词)等歌曲。从此,他足迹遍及新疆,踏遍天山南北,收集、编创了《哪里来的骆驼队》、《高高的白杨树底下》,并为《亚克西》、《日夜想念毛主席》等歌词以及《两代人》、《无人村》等歌剧谱曲。

20世纪60年代,王洛宾被错判为“历史反革命”而被捕入狱,1975年刑满释放,在10多年的牢狱生活中,他虽无法进行正常音乐创作,但他的音乐思想和创作思维始终不停。在狱中他写了《撒阿黛》等歌曲。1979年,王洛宾以历史冤案平反,恢复军籍后在乌鲁木齐部队文工团任艺术顾问。他又重新焕发了艺术创造力,在恢复收集、整理、研究、改编西部民歌的同时,创作了《乌鲁木齐的月亮》、《亲爱的白兰地》,大型歌剧《托太尔的百灵》、《奴隶的爱情》等音乐作品。1996年3月14日,病逝于新疆乌鲁木齐。

(二)广为流传的精品歌曲

20世纪30年代末,王洛宾在甘肃、青海一带收集、整理、改编的西部民歌中以《在那遥远的地方》、《青春舞曲》和《马车夫之歌》三首歌曲最为突出,早已被世人视作和称为西部民歌的精品。至今这三首歌曲在我国各种音乐场合和各层次音乐教育中出现的频率很高。它们代表了王洛宾西部民歌收集、整理、改编的精华。《在那遥远的地方》以极其优美而舒缓的旋律、真挚而淳朴的抒情气息、简单而对仗的歌曲结构,成为我国艺术歌曲宝库中一颗灿烂的明珠。歌曲用上下句的音乐结构、分节歌的民歌表述形式、宽柔的小调性特质、先紧后松的抒情性节奏型态、自由延长的高音,围绕主音la上下波动的旋律型和哈萨克民歌的素材①,使全曲充满着一种令人回味无穷的独特而优美的抒情气质。《青春舞曲》是王洛宾从维吾尔族商贩那里记录并整理编配的歌曲,歌曲以小调性七声音阶为基础,音乐结构方整、材料集中、节奏活泼,上下行的四声音列、同音反复加小六度跳进的旋律型,使歌曲热烈欢快、自然流畅,具有弹性的鲜明的舞曲特质。音域只在一个八度中展开,具有易学易唱,宜于流行的群众化特点。《马车夫之歌》是王洛宾早期记录、整理、改编西部民歌的一首歌曲。这首歌曲的曲调是吐鲁番民歌《达阪城》,是他从途经兰州的维吾尔司机那里听记下来的,经他编配汉语歌词改名后而成。由于曲调以维吾尔族特有的小调性音阶式进行,大量突出节奏特点的同音反复的旋律,欢快的舞蹈节奏和强烈的强弱反差,歌曲经抗战剧团演唱后,立刻引起各地群众的热烈反响,极大地鼓舞了作曲家的创作热情。自此以后,他更加投入地记录、译配维吾尔族、哈萨克族的民歌,并创作了不少此类民歌风格的歌曲。

(三)艺术特色与贡献

维吾尔族、哈萨克族等少数民族音乐与我国古代西域音乐一脉相承。我国古代西域音乐与西方音乐、波斯—阿拉伯音乐、中原音乐的长期交流,相互影响,形成了独特的表现样式。但由于交通、语言等诸多因素,这种独特的音乐表现样式长期没有深入到内地,因而没有获得广泛传播。王洛宾是我国新乐历程中最早开发西部少数民族歌曲的人。他用毕生精力长期致力于记录、译配、改编和创作西部音乐风格的歌曲,对西部少数民族歌曲在我国全境乃至世界的广泛传播发挥了极其重要的作用。民族民间音乐总是在不断地经历着发生、发展和流失,被历史遗忘的优秀的

① 此歌的音调素材源于哈萨克民歌《羊群里躺着想念你的人》。

民族民间音乐何止千万，而被音乐工作者抢救的优秀之作却少得可怜，这些抢救者应该值得世人的尊敬和历史的肯定。王洛宾记录了大量鲜为人知的西部民间音调，并充分运用独特的西部歌风在音乐情绪和艺术表现上的特色，准确地把握汉语歌词在声韵上的特点，编配创作了一系列既保留原民歌风采，又适宜各民族人民歌唱的传播传承的佳作。这些音乐作品从抗战至今已历经70多年，却能够一直活跃在中国人民的音乐生活之中，其意义是不言而喻的，王洛宾对西部民歌文化遗产的挖掘、保护和创新，开创了我国保护民族音乐遗产的先河。

六、舒模、宋扬等人的歌曲创作

(一)舒模(1912—1991年)

舒模，江苏南京人。1931入国立中央大学教育学院艺术科学习音乐，并师从马思聪学习中提琴。抗战时期，舒模参加了“抗战剧团”，他的音乐创作活动便由此开始。《军民合作》(1938年)是他的第一首歌曲创作，歌曲内容表现了军民合作、抗战必胜的坚强信念。1940年，他所在的“演剧四队”在桂越边境一带宣传群众，团结抗日的工作。此期他创作了许多激发人民保家卫国和揭露发国难财的投机官商的歌曲，如《保边疆》、《大家唱》、《你这个坏东西》等。尤其是后两首歌曲传唱较多、流传较广。《你这个坏东西》(1942年，舒模词曲)的歌词朴素，口语化很强，给人以十分亲切之感，音乐为二部曲式结构。《大家唱》(1943年，湘裳词)是一首齐唱歌曲，曲调轻快活泼、乐观向上。歌曲表现了人民团结抗战的生气和动力，在沉闷的大后方给人民抗战以必胜的希望而广受欢迎。1944年，侵华日军发动了“大陆交通线战役”，令国民党军队一败涂地，丢失了湘、桂、黔的大片国土，人民背井离乡、苦不堪言。舒模和费克、草田等人在贵州的安顺合作了一部按情节结构的合唱组曲《岁寒曲》，这是为瞿白音的长篇诵唱诗所作的合唱组曲。此作品诵、唱相间，合唱组歌由朗诵串联起来，演唱与表演相结合，具有相当的艺术性。其内容反映了1944年国民党军队从湘桂大溃退时，人民蒙受的巨大灾难。音乐悲惨壮烈，叙事性与戏剧性兼具。舒模在其中创作了《没有终点的长征》、《大地回春》、《遥望家园》。特别是《没有终点的长征》，以悲壮的音调，控诉了国民党当局的腐败，诉说了广大民众的苦难。《跌倒算什么》(1945年，为李凌[李绿永]的诗谱曲)是舒模影响最大的作品之一。歌曲采用了西方回旋曲式的结构，主部斩钉截铁，用先松后紧的不稳定的动性节奏表现了一往无前的豪迈气势，革命者不怕牺牲、势不可挡的决心。此歌完成于抗战后期，流传于解放战争时期，铿锵的歌声在增强人们斗争意志的同时，也敲响了蒋家王朝的丧钟。抗战胜利后，舒模和抗敌演剧队继续在国统区进行宣传活动，此时以创作讽刺歌曲为主，如《黄鱼满天飞》、《王小二过年》、《打风满天下》等。这些作品多以通俗化的音调和民歌素材，一唱众和的表演形式极受群众欢迎，对当局的法西斯统治的辛辣、无情的揭露，表达了劳苦大众的抗争和愤怒。

(二)宋扬(1918—2004年)

宋扬，湖北汉川人。全面抗战爆发后，他投身于宣传抗日的文艺工作，并利用业余时间自学音乐理论和作曲(1939年)。《南山谣》(1940年)是他谱写的第一首讽刺性歌曲。1944年他参加了演剧四队，创作了《读书郎》、《苦命的苗家》等歌曲，进入了他音乐创作的第一个高潮阶段。歌曲《读书郎》具有苗族音调特点，表现了少数民族孩子天真活泼、刻苦学习的面貌。《古怪歌》是他1945年创作的讽刺性歌曲，曲调汲取了湖南、湖北的民歌素材，歌曲节奏模仿了民族打击乐器的节奏。歌曲内容揭露了国统区黑白颠倒的丑陋现实。此歌在当时传唱的时间较长，范围较广，在当时的民主运动中起到了积极的作用。

(三)费克(1918—1968 年)

费克,湖北天门人,曾做过学徒、教师。1938 年参加军委会政治部的抗敌演剧队。他多才多艺,集创作、演唱和表演于一身。他的《茶馆小调》和《五块钱》等讽刺性歌曲,在 1944 年的国统区产生了广泛的影响。《茶馆小调》采用了我国民间说唱音乐的特点,惟妙惟肖地描写了茶客与老板在无言论自由的黑暗统治下的心态和情态,从而揭露了当局法西斯统治对民主的压制;《五块钱》用通货膨胀、钞票贬值的黑暗事实,揭露了国民党政府倒行逆施行径。

七、刘北茂、谭小麟、陆华柏等人的音乐创作

(一)刘北茂(1903—1981 年)

刘北茂是我国现代二胡演奏家、作曲家。江苏江阴人,刘天华的胞弟,随兄学习二胡、琵琶等民族乐器。1918 年入常州江苏省立第五中学,1924 年入燕京大学英文系,1927 年毕业。1937 年抗战爆发后,到陕固西北联大任教,《汉江潮》(1940 年)是他创作的第一首二胡曲,其后又创作了《前进操》、《漂泊者之歌》等二胡曲。1942 年任重庆国立音乐院国乐教授,此时他创作了二胡曲《小花鼓》。这些作品填补了刘天华逝世之后民族器乐创作的空白。20 世纪 50 年代之后,刘北茂先后在中央音乐学院、安徽艺术学院等学校任教,其间又创作了二胡曲《欢乐舞曲》、《独弦操》、《千里淮北赛江南》等。

(二)谭小麟(1911—1948 年)

谭小麟是我国现代作曲家,上海人,自小喜爱音乐,能够演奏多种民族乐器。1932 年入上海国立音乐专科学校,学习琵琶(朱英)和作曲(黄自)。其间,在沪江大学组织了"沪江国乐社",并创作了民乐合奏曲《子夜吟》和《湖上春光》等。1939 年赴美,先后在欧柏林和耶鲁大学学习,师从作曲家兴德密特(PaulHindemith,1895—1963 年)。其间,他创作的器乐曲有:《小提琴和中提琴二重奏》、《弦乐三重奏》、《中提琴与竖琴浪漫曲》;他创作的艺术歌曲有:《自君之出矣》(唐·张九龄诗)、《彭浪矶》(宋·朱希真词)、《别离》(郭沫若词);他创作的合唱曲有:《挂挂红灯哦》(刘大白词)等作品。1946 年回国在上海国立音乐专科学校任教,1948 年病逝,在两年多的教学中,他培养了作曲技法娴熟、成绩斐然的作曲家,如瞿希贤、罗忠镕等。与此同时,他积极探索西方创作技法与中国民族音乐风格相融合的问题,他改编、创作了艺术歌曲《小路》、《正气歌》(宋·文天祥《正气歌》之选段)等少量作品。

(三)陆华柏(1914—1994 年)

陆华柏是我国现代作曲家,江苏武进人。1931 年入私立武昌艺术专科学校,开始了他的音乐创作。抗战时期,他创作了艺术歌曲《故乡》、《勇士骨》和清唱剧《汨罗江边》等。1943 年任教于国立福建音乐专科学校,创作了清唱剧《大禹治水》。1947 年受聘于湖南音专,创作了讽刺歌曲《风和月亮》。翌年创作了《"挤购"大合唱》,揭露了国民党当局在国统区扰乱金融秩序,使人民群众的生活陷入了痛苦之中。

(四)其他作曲家

在此期间,王云阶创作了钢琴曲《塞上行》,丁善德创作了钢琴组曲《春之旅》、钢琴曲《中国民歌主题变奏曲》和《新中国交响组曲》,罗忠镕创作了广为流传的歌曲《山那边哟好地方》,石林创作了《黎明大合唱》,李凌创作了《南洋伯反唐山》。这些音乐作品在新乐历程中是不可忽视的,它们为新中国音乐的发展作了铺垫。

八、马思聪和他的音乐创作

(一)生平简介

马思聪(1912—1987 年),我国 20 世纪三四十年代影响较大的第一代小提琴家,也是著名的作曲家和音乐教育家,广东海丰人。1923 年赴法国巴黎音乐院南锡(Nancy)分院学习,师从奥别多菲尔(Paul Obr-doel-ffer)和蒲虚理(Bouchel · if)教授学习小提琴。并通过钢琴学习,了解了西方音乐流派从巴赫到德彪西的风格变化和法国印象派音乐特色,这为其后的音乐创作产生了不小的影响。1929 年从法国留学回国,曾在广州音乐高校任教授,并在全国各地举办小提琴独奏音乐会。其间,曾与上海工部局乐队合作演奏莫扎特的《^{b}E 大调小提琴协奏曲》(K. 268),引起了当时乐坛的关注。1930 年再度赴法学习作曲,师从毕能蓬(Binembaum)教授,1931 年回国后,一直以小提琴演奏家和作曲家的双重身份活跃于中国乐坛。抗日战争之前,他先后创作了《第一弦乐四重奏》(1931 年)、《钢琴三重奏》(1933 年)和小提琴曲《摇篮曲》(1935 年)等,其中《摇篮曲》是作曲家对童年的回忆。抗日战争爆发后,他创作了一批影响广泛的小提琴代表作,如《第一回旋曲》(1938 年)、《内蒙组曲》(即《绥远组曲》,1938—1939 年)、《西藏音诗》(1941 年)、《牧歌》(1944 年)、《秋收舞曲》(又名《跳神》,1944 年)等。这些作品不仅填补了中国小提琴音乐的空白,而且反映出那个时代独有的声音,现已成为中国乐坛的精品。20 世纪 40 年代全国掀起了要求民主、反对内战的"民主歌咏运动",马思聪为此写了四部大合唱《抛锚大合唱》、《民主大合唱》、《祖国大合唱》和《春天大合唱》。对解放战争时期国统区的民主政治运动起到了一定的推动作用。新中国成立后,马思聪任中央音乐学院院长和中国音乐家协会副主席,创作了管弦乐作品《山林之歌》和《第二交响乐》。

(二)小提琴作品

马思聪的小提琴作品具有浓郁的民族风格,是我国小提琴音乐的前驱。在他的小提琴作品中,最有代表性的当推《内蒙组曲》和《西藏音诗》。

《内蒙组曲》由《史诗》、《思乡曲》和《塞外舞曲》三个乐章组成,每个乐章的主题均由一首民歌发展、演变而成。第一乐章《史诗》的快板音乐主题采用了康定情歌《跑马溜溜的山上》,第二乐章《思乡曲》的音乐主题来源于优美抒情的绥远民歌《城墙上跑马》,第三乐章《塞外舞曲》的主题元素取材于绥远民歌《叫大娘,你过来》。此种从民歌中引申音乐主题的方法在他后来的音乐创作中得到了多次运用。这种方法也被后来不少器乐创作者所采用。《内蒙组曲》的三个乐章中,以第二乐章《思乡曲》的演出率最高。该乐章在结构上采用了自由多段体和复三部曲式相结合,音乐的思念情调恰与抗战期间背井离乡的人民对故乡怀念的情态十分吻合,也是作曲家自我现实生活的写照。所以乐曲具有与时共鸣的、强烈的时代感染力,也因此成为马思聪的成名之作,标志着他小提琴音乐创作风格的基本形成。

小提琴组曲《西藏音诗》完成于香港,它是《内蒙组曲》的"姐妹篇",也是中国第一部以西藏为题材的器乐作品。组曲由《述异》、《喇嘛寺院》和《剑舞》三个乐章组成,以高亢、美妙、奇幻般的音乐语言描绘了神秘而富于传奇色彩的西藏。第一乐章《述异》是一个长长的发展乐段,旋律的展开十分自然、连绵不断,小提琴以强烈的和弦音和钢琴猛烈的撞击,体现出音乐的粗犷和原始美,也展现给听众一种新颖的音响世界。第二乐章《喇嘛寺院》的素材是一首悲哀的西藏民歌,乐章主题的上行是一个带有增四度的五声音阶和下行增四度的六声音阶,有着独特的艺术特性。第三乐章《剑舞》的主题音乐奔放、洒脱,表现了剑客挥洒自如的飘逸形象,与第二乐章形成了显著的对比。

《牧歌》的音乐创作手法自然而简朴，它采用了绥远民歌《耍女婿》的曲调，用四、五度的跳进和不断重复某个支柱音使主题具备了不同于原民歌的个性，而成为一首恬静、深沉的田园曲。

马思聪在20世纪的小提琴创作，形成了中国新乐历程中小提琴音乐的第一个创作高峰。他的小提琴作品充分发挥了小提琴旋律如歌式的特色，马思聪自由随意的旋律展开，表现了作曲家的个性和艺术性，作品简捷而优美，具有雅俗共赏的艺术特点。

(三)马思聪的管弦乐和合唱

在中国的管弦乐和合唱事业还处于起步阶段时，马思聪便创作了一批大型器乐作品和合唱作品。抗战期间，他于香港完成了《第一交响曲》(1942年)和《F大调小提琴协奏曲》(1944年)。

马思聪的《第一交响曲》在音乐内容上试图表现民族斗争、抗战决心和中国崛起的主题思想，旋律以昂扬的上行音调贯穿于全曲。《F大调小提琴协奏曲》是中国第一部小提琴协奏曲作品。作曲家运用了广东民间音调素材，表达了对家乡和祖国的深情厚谊。乐曲的第一乐章采用了广东音乐《鸟惊喧》的素材，第二乐章引用了广东音乐《昭君怨》的片段。全曲充分施展了小提琴的演奏技巧，音乐形象热情乐观、积极向上。

1945年抗战胜利以后，马思聪的创作重心移至大合唱作品，用嘹亮有力的合唱音响去揭露当局的黑暗统治，号召国统区人民奋起反抗，同时也表达了自己对民族前途的思考和对民主政治的向往。他先后为端木蕻良词谱写了《民主大合唱》(1946年)，为金帆词谱写了《祖国大合唱》(1947年)和《春天大合唱》(1948年)。《民主大合唱》将斗争的矛头直指“东方暴君”①。《祖国大合唱》的音乐由“美丽的祖国”、“忍辱”、“奋斗”和“乐园”四段组成，曲调采用陕北郿鄠音乐“西京调”，并以“西京调”为核心素材贯穿全曲，经过变化发展使曲调具有颂歌的特色。《春天大合唱》在内容上肯定了冬天是春天的前兆，以五个段落讴歌了饱尝战争苦难的人民对冬天的憎恨和对春天的期盼。作品较好地发挥了合唱的丰富表现力，爆发出震撼人心的力量。第一段《冬天是个残暴的暴君》，无论在音乐形象的塑造、多种复调手段的运用上，还是在丰富丰满的和声上，都显现出较高的艺术效果。

马思聪认为他在20世纪音乐创作的主题是：“我该写我们这浩大的时代，中华民族的希望与奋斗，忍耐与光荣！”②马思聪与时俱进，为其时和其后的中国乐坛留下了一批优秀的音乐作品，成功地探索了一条中西结合的音乐创作道路，为中国的音乐创作作出了一定的历史贡献。

九、江文也、陈泗治音乐创作

(一)江文也(1910—1983年)

江文也是我国新乐历程中著名的作曲家，原籍福建厦门，生于台湾台北县。求学成名于日本，抗战时回国。1923年前往日本长野县读中学，1932年师从山田耕作学习作曲。1934年他创作了成名作管弦乐《台湾舞曲》后，又创作了交响诗《白鹭的幻想》、管弦乐《盆踊主题交响组曲》、《赋格序曲》和合唱与管弦乐《潮音》，20世纪20年代，江文也有好几个管弦乐作品连续在日本全国音乐竞赛中获作曲奖。俄籍作曲家、钢琴家齐尔品对江文也的创作思想影响较大，齐尔品出版了江文也的钢琴曲《五首素描》、《三首舞曲》、《十六首小品》及《长笛奏鸣曲——祭典》、声乐套曲《台湾山地同胞歌》等作品。其中，《台湾舞曲》曾获柏林第十一届奥林匹克运动会音乐比赛二等

① 《民主大合唱》词作者端木蕻良在这里所指的暴君就是蒋介石。

② 引自俞玉姿编《马思聪音乐文集》中马思聪写的《创作的经验》。

奖;钢琴曲集《五首素描》和《16首小品》在威尼斯第四届国际现代音乐节上获奖:管弦乐伴奏的声乐套曲《生蕃之歌》(后改称《台湾山地同胞歌》)和长笛与钢琴奏鸣曲在巴黎万国博览会上获奖。江文也是我国20世纪30年代获国际音乐奖最多的作曲家。在此期间,他博采众长,从欧洲古典、浪漫和现代音乐等诸流派中学习美学思想和创作技法,成为当时日本先锋派青年作曲家中的领军人物。虽然他醉心于中国文化,但毕竟大部分时间是在日本度过的,因而在他当时的音乐里总是能够听到带有日本韵味的台湾民间音乐。单乐章幻想性管弦乐交响诗《台湾舞曲》是作曲家早期比较有代表性的作品,是一首充满浪漫主义色彩的交响诗。作品汲取了台湾山地民歌素材,采用了自由的七部结构,音乐随情感自由展开。乐曲开始在弦乐组上用拨奏的舞蹈性节奏作背景,木管组吹出了五声性富于民间风格的旋律,表达了游子思乡情境。此主题先后出现过四次,主题间相继插入几个民谣风的对比性乐段,使作品具有了回旋曲式的特征,整体风格上形成了统一的台湾民谣风格。作品真实地反映了作曲家身在异国的忧郁乡愁。1938年江文也回国,在北平师范大学音乐系教授作曲和声乐。其间,他精心研究中国传统音乐和古典诗词歌赋。祖国灿烂悠久的历史文化,给了他无穷的创作激情。其间,他陆续创作了钢琴组曲《北京万华集》、《小奏鸣曲》、第三钢琴奏鸣曲《江南风光》,并完成了管弦乐《孔庙大晟乐章》、《第二交响曲—北京》,以及舞剧《大地之歌》、《香妃传》的音乐和许多声乐作品。由此,也进入了他另一个创作的高产期。在此阶段,江文也放弃了在日本时期对"先锋派音乐"的追求,在创作中愈发地体现出中国民间音乐对他的影响。他在追求一种新的中国古典音乐风格,一种传统的文人音乐的境界。却与当时抗战时期音乐的大环境不相融合。1945年抗战胜利后,江文也潜心钻研宗教音乐创作,出版了两卷《圣咏作曲集》和《第一弥撒曲》等宗教音乐作品。这些圣咏歌曲通俗易唱,流传广泛。江文也穷尽毕生精力,努力探索音乐创作的美学思想、创作技法和创作风格,力图将中国传统音乐风格与世界现代创作技法有机融合。他的音乐作品为我国新乐创作作出了历史贡献。

(二)陈泗治(1911—1992年)

陈泗治是我国新乐历程中台湾第一代作曲家中的代表人物。他集作曲家、教育家和基督徒于一身,穷毕生精力投身于音乐创作、音乐教育和宗教事业。他创作了宗教歌曲10多首、钢琴作品20余首。他是台北人氏,1924年随加拿大传教士吴威廉牧师夫人(M rs_Margaret Gauld)学习钢琴。1930年入台北神学院学习神学,1934年入日本东京神学大学,并师从上野大学木岗英三教授学习作曲。1936年在日本创作了他的处女作——清唱剧《上帝的羔羊》,这也是台湾作曲家创作的第一部大型宗教清唱剧。1938年陈泗治创作了钢琴曲《幻想曲—淡水》和宗教合唱曲《如鹿欣慕溪水》。1942年,陈泗治回台,组织了"三一圣歌队",他在台北市中山堂指挥演出了《上帝的羔羊》。钢琴曲《幻想曲—淡水》是陈泗治的第一首钢琴作品,作曲家借淡水河上的秀丽风光,抒发了他对"淡水"这条母亲河的深厚情谊。借景抒情,情景交融。音乐由两大部分自由结构构成。第一部分为快—慢—快速度对比的ABA复三部曲式。在清淡的虚无缥缈的引子音乐之后是A段的轻快的主题,恰似淡水河向前奔流中的欢唱。B段是令人回味的忧郁、暗淡的主题。第三段是A段的再现。第二部分用琶音乐句构成气势磅礴的音乐效果,描绘了一种势不可挡的、风卷残云的景象,充分调动和发挥了钢琴艺术的表现力。这首钢琴作品成为20世纪30年代中国乐坛上一部重要的代表性作品。1939年陈泗治创作了钢琴组曲《台湾素描》,1945年创作了钢琴曲《父亲与我》,1947年创作了钢琴曲《回忆》。钢琴组曲《台湾素描》是一部精巧的儿童钢琴音乐作品,它由《蕉叶微风》、《台湾舞曲》等10首小曲组成。陈泗治的作品既有台湾本土音乐的音调,也有欧洲古典音乐的风格,同时也有一些作品流露出日本音调的影响。创作题材多围绕着故土台湾,体现了作曲家在台湾殖民地时期的民族意识。

第七节 解放区的音乐发展及其音乐家

一、鲁迅艺术学院音乐系

鲁迅艺术学院(简称鲁艺)于 1938 年 4 月 10 日正式成立于延安,是一所综合性高等艺术学校,它是在全面抗战初期由毛泽东、林伯渠、周恩来、成仿吾、艾思奇、周扬发起倡议下,以培养为抗战服务的艺术干部为目的而设立的。鲁艺建院初期,有吴玉章担任院长,下设戏剧、音乐、美术三系。音乐系主任先为吕骥,后为冼星海。音乐系共办了五期,除了教学以外,还开展了民间音乐收集与研究、音乐创作、音乐演出等活动。音乐系依据学校规定的"培养抗战艺术干部,研究抗战艺术理论并接受中国与外国各时代的艺术遗产",以"创造中华民族新艺术"的教学目标,提出了五项具体的教学任务:一是研究进步的音乐理论;二是培养抗战音乐干部;三是研究中国音乐遗产接受并发挥之;四是推动抗战音乐的发展;五是组织领导边区一般的音乐工作①。鲁艺音乐系在培养革命音乐干部、新乐建设、推动解放区群众音乐运动等方面起到了巨大作用。许多来自国统区的专家学者,都在这里从事教学工作,如向隅、张贞黻、杜矢甲、唐荣枚、冼星海、瞿维、寄明、马可、麦新、李焕之、郑律成、贺绿汀等。对中国音乐发展起到重要作用的著名音乐家有安波、郑律成、李焕之、李凌、时乐蒙、梁寒光、刘炽、黄准、李群、王莘等曾在鲁艺音乐系学习和工作。

为适应战争环境的需要,音乐系采用短期培训的方式,如建系之初规定修业期限为 9 个月,分三个阶段进行:第一阶段在校学习三个月,学习课程除马列主义、哲学、中国问题等共同必修课外,专业课有音乐概论、普通乐学、视唱、练耳、练声、作词、作曲、合唱、器乐等;第二阶段分发至有关单位实习三个月;第三阶段仍回校学习三个月,这阶段学习课程门类较前加深,专业课除作曲、声乐、器乐、指挥分组专门研究外,还设有民间音乐研究、近代歌曲研究、音乐家研究等选修课。上述理论联系实际的教学方法非常奏效,学生入学后虽然学习时间不长,但结业时大都能较好地适应革命音乐工作的需要,当他们分赴各敌后抗日根据地和大后方,不仅能很好地胜任抗战音乐任务,而且许多人都成为音乐界的主干力量。鲁艺音乐系对民间音乐十分重视。1939 年曾组织了"民歌研究会",搜集、整理了大量有价值的民间音乐数据。先后发表了吕骥的《中国民间音乐研究提纲》、冼星海的《民歌与中国新兴音乐》等多篇研究性论文。收集民间音乐的指导思想是为创作服务,师生将研究民间音乐的丰硕成果融会到音乐创作之中,师生在音乐创作上也取得了显著成绩。他们不仅创作了大批服务于抗战的群众歌曲,还写出了具有浓郁民族风格的各类音乐作品,如《黄河大合唱》、《生产大合唱》、《八路军大合唱》等大合唱作品;《农村曲》、《军队进行曲》、《白毛女》等歌剧作品;《兄妹开荒》、《夫妻识字》等秧歌剧作品,还有《南泥湾》等一批优秀歌曲作品。其中新歌剧《白毛女》成了经年累月的不朽之作。1942 年文艺整风后,音乐系师生进一步深入生活,了解群众的生活习惯和思想情感,提高了思想认识水平,充实、改进了教学内容和方法。鲁艺音乐系自建系以后,在教学实践中创造和积累了适应于战争环境和革命根据地特殊条件下实施专业音乐教育的方式和经验。作为革命音乐家的摇篮,鲁艺音乐系办学经验和贡献是十分珍贵的。

---

① 这是向隅同志在《一年来鲁艺音乐系》总结中,对鲁艺音乐系的教学目标所概括的五项具体的教学任务。

1938年之后，中共领导的全国各抗日根据地纷纷建立起专业音乐教育机构。1939年晋察冀边区建立了华北联合大学文艺部音乐系；1940年晋冀鲁豫边区建立了鲁艺晋东南分院音乐系；1941年华中根据地建立了华中鲁艺音乐系；1941年延安建立了延安部队艺术学校音乐系；1946年佳木斯东北民主联军总政治部建立了部队艺术学校音乐科等。这些专业音乐教育机构创建于极其艰苦的战争岁月，办学条件极差，但师生们充满着对事业的不懈追求，虽教学环境恶劣，但教学热情高涨、生机勃勃。为适应战时需要，所培养的音乐人才多以歌曲创作和演唱为主。这种理论联系实际的快速短期的办学体制，形成了以延安鲁艺音乐系为代表的根据地专业音乐教育的一套特殊模式。

二、延安合唱运动

20世纪30年代末至40年代初，总体观之，我国合唱形成了以小型合唱为主、多种多样合唱形式共荣的总格局。而在解放区，以延安为中心，掀起了一个创作、表演大型合唱作品的高潮。冼星海的四部大合唱《黄河大合唱》、《生产大合唱》、《九一八大合唱》、《牺盟大合唱》独领风骚，带动了一批大型合唱作品（尤其是联唱和组歌）向较高的水平看齐，对其时和其后的合唱创作产生了广泛而深远的影响。如郑律成的《八路军大合唱》、马可的《吕梁山大合唱》、金紫光的《青年大合唱》、吕骥的《凤凰涅槃》、李焕之的《女大大合唱》、安波等人的《七月里在边区》、卢肃的《春耕大合唱》和《平原大合唱》、张非的《晋察冀民众四唱》、李伟的《生产四部曲》等。延安合唱运动在此期影响很大，大合唱伴随着人民战争胜利的步伐不断向前发展。在不同地区先后出现了程云的《受苦人翻身联唱》、陈紫与念云的《人民英雄刘胡兰》、沈亚威等人的《淮海战役组歌》、时乐蒙的《千里跃进大别山》、陈大荧等创作的《进军大西南》等。这些优秀的作品将合唱这一声乐体裁与当时“艺术为抗战服务”、“艺术要唤醒民众”的时代要求紧密地联结起来，特别是里程碑式的不朽作品《黄河大合唱》，是对延安合唱创作，乃至我国合唱艺术的重要的历史贡献。这类大合唱作品常用首尾呼应、主题音调贯穿的写作手法，作品中的各首歌曲围绕同一内容从不同侧面展开，有时也带有一点情节因素。其中，郑律成的《八路军大合唱》、马可的《吕梁山大合唱》、金紫光的《青年大合唱》曾在延安“五四青年节征文评奖”中获“音乐甲等奖”。在联曲式的大型声乐作品中，影响较大的有民歌联唱《七月里在边区》（安波、马可、刘炽、张鲁、关鹤童）和《淮海战役组歌》（沈亚威等人的集体创作）。前者是民歌风、联唱式的合唱优秀作品，以多种歌唱形式表现新的生产和斗争生活。后者是由11首歌曲连接而成的大型声乐作品，这11首歌曲是从淮海战役中的40多首歌曲中挑选出来，并加上“序唱”编辑而成的。这部作品，生动地反映了淮海战役的胜利进程、国民党军队溃败如山倒的情形，显现了中国人民解放军的英雄气概。其中《乘胜追击》、《狠狠地打》等歌曲形象十分生动。

在新乐历程中产生以延安为中心的“合唱运动”，有五个方面的历史必然性：其一是抗战期间，延安已经成为革命群众团结战斗的中心，为了民族解放事业，来自全国各地众多的热血沸腾的知识青年汇集延安，成为延安合唱运动的主力军。其二是全国群众性的抗日救亡歌咏运动的许多成功经验在这里得到进一步的发扬。其三是为了培养抗战需要的军政干部和文艺干部，延安在新乐历程中相继成立不少学校，如“鲁迅艺术学院”、“中国抗日军政大学”、“陕北公学”、“延安女子大学”、“延安部队艺术学校”等，它们成为延安合唱运动的主要阵地。其四是专业的演出团体此期在延安纷纷成立，如“抗战剧团”、“民众剧团”、“青年艺术剧院”、“烽火剧社”、“鲁艺音乐工作团”、“延安平剧研究院”等，这些以音乐为主体的艺术表演团体在合唱排练和演出的指导、组织、宣传等方面发挥了积极的作用。其五是延安在此期汇集了来自全国各地的优秀音乐人才，其

中不少人是在延安合唱运动中起到重要作用的音乐家,这一音乐家群体不但为合唱运动提供了作品,他们还是运动的组织者和领导者。

新乐历程中以延安为中心掀起的合唱热潮,无论从广度还是深度上都显现出中国合唱艺术的高峰形态。冼星海撰文恰如其分地评价了延安合唱运动:"'大合唱'的产生可以说是空前的,它不但能够在延安轰动一时,而且还影响到全国,提高了文化水平,增加了抗战的热忱,进一步地增强了唤醒民众、教育民众和组织民众的工作。"

三、新秧歌运动与秧歌剧

(一)新秧歌运动

1942年,毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》(以下简称《讲话》),对我国新乐发展有着极其重要的影响。鲁艺师生立刻行动起来,积极响应《讲话》中提出的文艺要"从工农兵出发"、"到工农兵群众中去"的号召。纷纷走出校门,走向社会;走到工农兵群众中去,体验生活、体验情感,认真学习、整理、挖掘了很多植根于民众之中的民间音乐,使创作的音乐作品达到源于生活、高于生活的境界。在这种背景下,延安文艺工作者以我国北方农村农历新年时惯例表演的民间歌舞"秧歌"为基础,提高发展,注入了新意,载歌载舞、欢快热烈,早已突破了旧秧歌的束缚,形成了一种集体的新型的广场歌舞,故称为新秧歌。扭新秧歌一时风行于边区和解放区,成为时尚,以至于1943年春节前后,在陕甘宁边区以延安为中心掀起了一场轰轰烈烈的、声势浩大的新秧歌运动。这一运动迅速蔓延到全国各根据地和解放区,新秧歌一时成为鼓舞斗志、欢庆胜利必用的表演形式。

(二)秧歌剧

我国北方民间歌舞"秧歌"有小场和大场两种表演形式,"秧歌剧"是综合改编而成的小型表演性歌剧。其表演形式主要采用歌舞小戏的小场秧歌,它是由两三个角色表演带有简单的故事情节。其音乐多是吸收当地民歌、地方戏曲、民间歌舞音乐,也有一部分是创作音乐。延安文艺工作者在毛泽东《讲话》精神的感召下,贯彻党的文艺方针,服务于当时的革命需要,以刻画解放区的新人物、歌颂新生活、反映新思想为内容,宣传党的方针政策,一时成为宣传群众的重要文艺工具。1943年春节,延安上演了路由等编剧、安波作曲的第一部新秧歌剧《兄妹开荒》,揭开了"秧歌运动"的序幕。这部小型表演性的歌剧以抗日民主根据地的大生产运动为背景,描述了兄妹二人响应政府号召、积极从事农业生产的故事。剧中两个角色有说有唱、载歌载舞、亲切自然、地方特色浓烈。作曲家以陕北民歌音调、民间小戏为基本素材进行创作,曲调新颖、节奏生动、句法活泼,真切而鲜明地表现了当家做主的劳动人民的舒畅情绪。这部作品在演出后获得广泛好评,也成为秧歌运动中的典型表演形式。新秧歌运动以此为标志,带动了一批不同内容和规模的新型秧歌剧作品的问世。相继产生了马可编剧作曲的《夫妻识字》,鲁艺文工团集体创作的《刘顺清》、《减租会》,王大化等集体创作的《惯匪周子山》,周而复、苏一平编剧,王光正、齐琏作曲的《牛永贵挂彩》等。此后,秧歌剧的创作在各抗日根据地蔚然成风,开创了文艺与工农群众相结合的创作道路,给全国的艺术工作者以极大的启示。

(三)历史意义

"秧歌运动"是延安音乐工作者响应毛主席《讲话》"走出小鲁艺,到大鲁艺去"的号召,体验生活,学习民间艺术,为民众创作的成果。秧歌剧的历史意义主要在于六个方面:

一是在题材上形成了直接反映现实生活的特点(多是反映解放区军民的战斗和生活,如对大

生产运动的反映、对农家生活新图景的描绘、对战士生活的展现)。

二是在音乐上形成了以群众喜闻乐见音调和节奏(以陕北等地方民间音乐为基础,融合群众歌曲的音调和节奏)与作曲家个人特色相结合的音乐创作风格。

三是创造了专业音乐、戏剧、舞蹈工作者和人民大众都能接受的新形式、新途径。

四是开辟和探索了一条文艺工作者运用戏剧和歌剧形式进行歌舞创作的成功之路。

五是秧歌剧的蓬勃兴起和迅速发展,为新型歌剧的产生在思想上和艺术上作了必要的准备和积累,为新歌剧的成长打下了最初的基础,它是中国民族新歌剧的先声。

六是在"秧歌运动"的成长过程中训练了一支革命文艺的干部队伍。

四、新歌剧《白毛女》

新歌剧有别于我国传统戏剧,因为它是以西方歌剧为蓝本的综合戏剧化的表演艺术。新歌剧构成的主要元素(如音乐、舞蹈、文学、美术、剧情结构等方面)多与西方歌剧接轨,又融合了大量的中国民族文化因素,因而具有民族化、大众化的特色。其音乐理念采用新乐观念,以中西结合的音乐技法和音乐素材创作音乐;其表演以写实性为主,有时也结合了一些中国戏剧虚拟性表现手法;其文词和语言方面采用的是五四新文化运动的白话和生活语言,比较贴近群众;其题材上都是直接而真切的现实生活的反映。

(一)歌剧《白毛女》诞生背景

《白毛女》创作于 1945 年 1 月 4 日,由马可、张鲁、瞿维、李焕之、向隅、陈紫、刘炽作曲。剧本由鲁艺文学院集体创作,由贺敬之、丁毅执笔。歌剧《白毛女》首演于 1945 年 4 月,延安召开党的第七次代表大会期间,演出反响特别热烈。此剧曾获 1951 年度斯大林文学奖金二等奖。《白毛女》是中国民族新歌剧成熟的标志,是一部划时代的新歌剧。对新歌剧的产生起到积极促进作用的背景因素来自四个方面:一是受到以民族化、大众化为特征的五四新文化运动的积极影响;二是受到黎锦晖儿童歌舞剧成功经验的深刻影响;三是《扬子江暴风雨》、《洪波曲》等一批革命斗争题材的歌剧作品创作的经验积累。四是吸收了秧歌剧和五四以来中国歌剧探索的经验[①]。歌剧《白毛女》创造了性格化的人物音乐和戏剧性的音乐;广泛吸收、运用了民歌、戏曲、说唱等民间音乐,学习西洋歌剧中多种艺术表现形式,成为中国歌剧史上第一部深受人民欢迎,影响深远、广泛的作品。实现了从秧歌剧开始创造新型民族歌剧的任务,奠定了中国新歌剧发展的基石。

(二)《白毛女》的剧情及其来源

1943 年,诗人邵子南由前方返延安时带回了在晋察冀边区广为流传的一个民间传说——"白毛仙姑"的故事。他将这个故事编成了以破除迷信、发动群众为主题的剧本。1944 年延安鲁艺工作团对这个剧本进行了讨论,贺敬之、丁毅执笔重新进行剧本结构上的加工,组织修改后的

---

① 五四以来中国歌剧探索的经验应该包括吸收西洋歌剧形式的探索。最早的有 1921 年阿隆·阿甫夏洛穆夫的《观音》;1937 年陈田鹤的《荆轲》;1939 年蔡冰白编剧、张昊作曲的《上海之歌》;1940 年蔡冰白编剧、钱仁康作曲的《大地之歌》;40 年代中期,刘瑛编剧、张肖虎作曲的《松梅风雨》;1941 年陈定编剧,臧云远、李嘉作词,黄源洛作曲的《秋子》。也包括对改良传统戏曲形式经验的吸收。其中有 1936 年王泊生院长主持的山东省立剧院集体创作的《岳飞》和《苏武》(1943 年重庆);沙梅据川剧改编的《红梅阁》;也包括小歌剧类型探索的影响。其中有滑稽歌剧、歌唱剧、民谣歌剧、乐剧、音乐剧等。聂耳的《扬子江暴风雨》、陈田鹤的《桃花源》、刘炽的《塞北黄昏》、岳松的《无敌军民》、马可的《周子山》、任光的《洪波曲》、陈歌辛的乐剧《西施》、阿隆·阿甫夏洛穆夫的《孟姜女》等。

剧本能够较为深刻地反映当时中国广大农村社会中地主和农民对立阶级的基本矛盾。歌剧定名为《白毛女》,讲述了 20 世纪 30 年代发生在河北省农村的一个悲惨故事。作品"借一个佃农女儿的悲惨身世,一方面集中地表现了封建黑暗的旧中国和它统治下的农民的痛苦生活;另一方面又表现了在共产党领导下的新中国(解放区)的光明,在这里的农民得到翻身解放。即所谓:旧社会把人逼成'鬼',新社会把'鬼'变成人。……这故事表现了现实的积极意义及人民自己的战斗的浪漫主义的色彩"①。作品以佃农杨白劳父女的悲惨遭遇,深刻揭示了当时农村的阶级矛盾,全剧以阐明新社会把"鬼"变成"人"的道理结束,其思想性和艺术性都非常深刻。《白毛女》诞生之后的几年间,在不断演出过程中得到逐步的完善。其间有几次较大的修改:1946 年在张家口,1947 年在东北,1949 年在北京。修改后的作品,进一步强化了喜儿的性格,明确了故事发生的时代背景,使戏剧情节更加紧凑,增加了伴奏音乐的分量,适当地淡化了话剧的意味。

(三)《白毛女》音乐构成

这部歌剧的音乐处理,作曲家马可、张鲁、瞿维等人为了"要创造一种能够真正代表中华民族的新歌剧",他们决心"深入群众,体验他们的生活,了解他们的思想和情感,熟悉他们的音乐语言,在忠实于现实生活的基础上,吸收民间形式的一切优点,同时,也需要参考(不是硬搬)前人的和外国的经验"②;新歌剧的形式应该是"有歌唱、有吟诵、有道白,但三者是有机的结合。吟诵与道白在剧本中不是从音乐方面游离开的"。他们集中集体的智慧,统一了创作理念、音乐创作原则和途径。

新歌剧《白毛女》以民间音调为基础。以河北民歌《小白菜》和《青阳传》创作的喜儿不同情绪的音乐唱段,如自然亲切的《北风吹》,悲痛欲绝的《昨天黑夜爹爹回到家》;以山西民歌《拣麦根》为素材创作了杨白劳两个不同风格的唱段,如深沉、低昂的《十里风雪一片白》,亲情交流的父女对唱《扎红头绳》;以戏曲哭腔为基础的唱段《刀杀我,斧砍我》,用下行旋律和散板的节奏,把喜儿悲愤心情推向高潮的《哭爹》。从内心爆发出仇恨和力量,用强有力的大跳旋律控诉黄世仁时所唱的《我要活》等。新歌剧《白毛女》吸收西方歌剧音乐性格化和戏剧化的创作经验,运用人物主调贯穿发展的手法使音乐形象的塑造更加突出。在歌剧音乐中,尝试使用了重唱、领唱与合唱的形式,运用了和声、复调等多声部音乐手法,如《太阳出来了》。在乐队方面,根据当时条件使用了中西乐器的混合编制。

(四)历史贡献

《白毛女》奠定了中国新歌剧发展的基石,是中国歌剧创作史上一座闪光的里程碑,是第一部影响广泛深远、深受欢迎的艺术作品。它的诞生标志着一种与中国广大群众审美情趣吻合的民族新歌剧风格的形成,开民族歌剧风格之先河。

《白毛女》在性格化、戏剧化民族新歌剧的音乐创造上为其后树立了榜样。新歌剧《白毛女》吸收了秧歌剧和五四以来中国歌剧的探索经验。以中国不同地区的民歌和戏曲音乐为基本素材,借鉴西方的音乐发展手法,以音乐的变化推动剧情的发展,创作了不同性格的音乐唱段,塑造了杨白劳、喜儿、黄世仁、黄母等富于个性的人物形象,准确地表现了人物的性格特征、情感世界和心理变化;创造了性格化的人物音乐和戏剧性音乐。它以独唱、重唱、合唱等多种演唱形式,塑造人物形象、渲染气氛、推动情节发展。如喜儿、杨白劳的独唱,第四幕喜儿获救后的众人合唱,

---

① 贺敬之:《〈白毛女〉的创作与演出》(1946 年 3 月 31 日),载《白毛女》,人民文学出版社 1952 年版。

② 马可、瞿维:《〈白毛女〉音乐的创作经验》,载《白毛女》,人民文学出版社 1952 年版。

第五幕声讨黄世仁大会上的群众合唱等。

《白毛女》用"中西合璧、洋为中用"的创作理念构建了新的艺术品种,为其后中国音乐艺术的发展指明了一条创新的道路。《白毛女》将民间音调和中国古典戏曲的创作手法用于西洋歌剧的结构和艺术表现之中,增强了歌剧性、民族性和群众性有机的结合。

新歌剧《白毛女》以其独具的艺术魅力,在其时和其后均产生了巨大的影响力,影响了一批中国新歌剧的形成。如魏风等编剧、罗宗贤等作曲的《刘胡兰》,阮章竞编剧、梁寒光等作曲的《赤叶河》等作品相继问世,掀起了中国第一次新歌剧的高潮。

五、延安作曲家

(一)郑律成(1914—1976 年)

郑律成,原籍朝鲜,出身于农民家庭。郑律成与两个哥哥先后参加了中国的抗日救国运动。19 岁时,他随朝鲜进步青年志愿团来到中国南京,加入了朝鲜在中国的革命组织"义烈团",同时开始业余学习钢琴、小提琴和声乐。1937 年抗战爆发后,郑律成赴延安鲁艺音乐系学习,学习期间他显现出音乐创作才能,先后谱写了《延安颂》、《延水谣》、《八路军进行曲》、《八路军军歌》等在解放区军民中广泛传唱的歌曲作品。抗战胜利后,郑律成一度回朝鲜工作,任朝鲜人民军俱乐部部长兼协奏团团长等职。1950 年回中国入中国籍。他创作的各类音乐作品有 300 多首(部)。作有《八路军大合唱》、《幸福的农庄》等大合唱作品十几部;歌剧《望夫云》;歌曲 200 多首,广为传唱的有《延水谣》、《中国人民志愿军进行曲》、《延安颂》、《八路军进行曲》(解放战争期间更名为《中国人民解放军进行曲》,1988 定为中国人民解放军军歌)、《兴安岭上雪花飘》、《我们多么幸福》、《采伐歌》、《娄山关》等。他的音乐旋律朴实流畅,富有特色,深受中朝人民喜爱。郑律成晚年(1966 至 1976 年文化大革命期间)在极其艰苦的条件下创作了交响合唱曲《长征路上》(毛泽东诗词),为陈毅诗词《梅岭三章》谱曲,根据郭小川的诗词创作了《解放军组歌》等。1976 年,郑律成病逝。他的音乐作品为中国新乐历程留下了一笔可观的遗产。他为中国人民的解放事业、社会主义革命和建设事业作出了杰出贡献。

郑律成的代表作以抗战时期最为辉煌。他在延安时,为巍巍耸立的宝塔山、蜿蜒流淌的延河水、此伏彼起的抗战歌声、朝气蓬勃的战斗生活而深深感染和感动,从而产生了歌颂延安的创作冲动。1938 年 4 月,他与青年女诗人莫耶合作谱写了《延安颂》。这是一首深情的赞歌,充满了革命浪漫主义气息。旋律有一点朝鲜民歌音调的影子,但主要是模仿西洋抒情歌曲的音乐风格。歌曲完成后,迅速传遍以延安为中心的解放区和海内外,并流传至今,经受了时间的考验,成为象征革命圣地延安的标志性作品。1939 年秋天创作的《八路军大合唱》由 6 首歌曲组成,从不同侧面描述了八路军战士的精神风貌和战斗生活。除《子夜岗兵颂》为独唱曲外,其余 5 首均为齐唱加合唱。这部作品虽在音乐技法上比较简朴,但旋律铿锵明快,内蕴了坚忍不拔的力量。作品问世后便不胫而走,广泛流传在八路军战士和群众之中。《八路军进行曲》是这部大合唱的第四首歌曲,歌词凝练,准确地刻画了人民子弟兵的精神风貌;音乐采用短节奏小音型的模进和重复,平行旋律型表现的呐喊和上行旋律线表现的挺进,使音乐一往无前、不可阻挡。歌声嘹亮、坚韧刚强,连续的切分节奏结合进军号角般的音调,突出了音乐的冲击力。解放战争期间,这首气势磅礴、威武豪迈的军歌成为各个战场传递捷报的信号。

郑律成声乐作品有更为显著的艺术特色。其一是民族音乐特色。他用我国世代相传的民谣歌曲音调创作了许多歌曲,如《延水谣》就具有陕北音调浓郁的乡土韵味。郑律成早已将自己的音乐与中国革命和中国民族音乐的气质交融在一起,形成了亲切的、优美的、热情豪迈的民族音

乐特色。其二是他形成了歌颂革命、歌颂延安、战斗的、激昂的音乐特色。正如郑律成 1963 年在回忆文章《歌唱革命》中写道:"我深深地爱上这朝气蓬勃、充满青春气息的延安。我日夜捉摸着,想写一支这样的歌:它应当是优美的、战斗的、激昂的,以它歌颂延安。因为歌颂延安,就是歌颂革命……"这段话不仅是作曲家创作《延安颂》时的思想写照,也是他整个音乐创作的思想写照。

(二)马可(1918—1976 年)

马可是江苏徐州市人。1935 年考入河南大学化学系。1937 年抗战全面爆发后,在冼星海的鼓励和帮助下,1939 年底到延安,投身于革命音乐事业。马可一生写了 200 多部音乐作品。其音乐作品中,以歌曲《南泥湾》、《我们是民主青年》、《咱们工人有力量》,秧歌剧《夫妻识字》、歌剧《周子山》(与张鲁、刘炽合作)、《白毛女》(与张鲁等合作)、《小二黑结婚》、管弦乐曲《陕北组曲》等最为著名,广为流传。马可擅长用浓郁的民族风味、人们熟悉的音乐语言表现人民的生活和思想感情。1942 年他与安波等人合作,参与创作了具有浓郁生活气息和陕北地方色彩的联唱歌曲《七月里在边区》;在 1943 年的秧歌运动中,他创作了歌舞表演唱歌曲《南泥湾》(贺敬之词)。《南泥湾》热情歌颂了英雄的三五九旅官兵将昔日荒草遍野的南泥湾变成谷米满仓的陕北江南,描绘了边区人民美好的生活情趣。歌曲较多吸收了民间歌舞的音调和节奏,具有南方民歌的抒情韵味。2/4 节拍和五声性调式构成了自然优美的旋律,成为一首脍炙人口的歌曲。其后他又自己编剧、创作了秧歌剧《夫妻识字》;1944 年底,他参加歌剧《白毛女》的创作和演出;1948 年写出了歌曲《咱们工人有力量》,这是一首在解放战争不断取得胜利之时,为抒发工人阶级革命豪情而创作的歌曲。歌曲用劳动号子一领众合的衬腔式呼应关系,构建了刚健豪迈的歌曲主题与铿锵有力的应句结合,使音乐风格明快爽朗,成功塑造了工人阶级的鲜明形象;1949 年春,应鲁迅艺术学院音乐工作团的约请,他创作了管弦乐《陕北组曲》。乐曲的第一部分内容主要是表现陕北人民对故乡的热爱之情,由两个主题构成。第一主题的意境是描绘陕北风光,音乐是从陕北"信天游"音调发展而来;弦乐拨奏后,木管组奏出了欢快的第二主题。接着在一个跳动的节奏音型伴奏下,弦乐在下属调上加花变奏,欢快热烈。第二部分由《推小车》、《刘志丹》和《剪剪花》三首民歌的交织、变化而成。音乐上强调了如歌的优美旋律,也突出了不同音色的对比,从不同角度表现了陕北人民的辛勤劳动和丰富的生活。组曲用欢腾的秧歌音调结束全曲。

(三)安波(1915—1965 年)

安波,出生于山东牟平,1938 年入延安鲁艺音乐系学习。学习期间他勤奋刻苦,不断地深入群众体验生活,认真学习民间音乐,在掌握和运用民歌方面表现出独特的才能,因而被人称为"小调大王",成为"民歌研究会"的重要成员。1942 年,安波与马可等人合作完成了由他自己作词的民歌联唱歌曲《七月里在边区》。1943 年在延安秧歌运动中,安波创作了第一部影响最大的作品《兄妹开荒》。他在民歌填词创作中也表现出很高的天分。由他填词的《拥军花鼓》、《怎么办》等新民歌很快在群众中广泛流传。安波多才多艺,除歌曲创作外,他还写了歌剧《纪念碑》和《草原烽火》,以及一些话剧和电影剧本、大量的诗歌和歌词。他的突出贡献除各种创作外,还表现在收集、整理和研究民间音乐方面。他整理出版了《关于陕北说书艺术》、《秦腔音乐》、《东蒙民歌选》等著作。

(四)李劫夫(1913—1976 年)

李劫夫,出生于吉林农安县,1937 年奔赴延安,投身于革命音乐事业。李劫夫当时在"一切为抗战服务"的信念下创作了大量的为党、为政治、为人民服务的歌曲。如歌唱党和八路军的《中国共产党怎么样》、《拥护共产党,参加八路军》、《我们的子弟兵》;歌颂领袖人物的《望见了北斗

星》;歌颂根据地人民民主生活的《我们的乡村》、《选举歌》;鼓励生产、歌颂劳动的《生产谣》、《打场歌》等。他在音乐上没有经过专业系统训练,但他能持之以恒地深入钻研中国传统音乐,认真学习并吸收国内外的歌曲创作经验,他一生创作歌曲2000多首,3部歌剧,在歌曲写作上取得了重要的成绩。李劫夫始终坚持在战斗的第一线,革命军人和群众不屈不挠、可歌可泣的战斗精神和英雄事迹是激励他创作的源泉。他抗战时期歌曲创作的显著特征就是用群众最熟悉的音调谱写歌曲,这一类的代表性作品有《歌唱二小放牛郎》、《王禾小唱》、《狼牙山五壮士歌》、《五十九个》、《忘不了》等。叙事歌曲《歌唱二小放牛郎》(方冰词)是李劫夫根据1942年发生在晋察冀战场上的一个真实故事谱写的。此歌以民歌分节歌为基础,以起承转合四句式的歌谣体结构演唱七段歌词,叙述了放牛娃王二小机智勇敢地把日军领进我军埋伏圈的生动故事,尽管敌人受到伏击,但小英雄王二小却献出幼小的生命。歌曲的音调优美抒情,口语化很强,一直作为小学音乐教材流传至今,后人寄托此歌怀念这位抗战时期的小英雄。

第八节　新乐思潮

中国新乐思潮主要分前后两个部分。前部分指1840年至1919年,即鸦片战争到五四运动前后在音乐领域里反映出来的音乐思想倾向,它是要求变革的进步的音乐思潮,处于新乐思潮的初创阶段。后部分是指1919年至1949年,即五四新文化运动到建国之前在音乐领域里反映出来的音乐思想倾向,它是代表新的知识分子的要求和抗战特殊时期革命音乐所具有的新的音乐思想,是新乐思潮的成熟阶段。

一、初创阶段新乐思潮

初创阶段的新乐思潮虽然起自鸦片战争,但真正的发展阶段是从戊戌新文化运动开始的。初创阶段新乐思潮包括批判新乐的思潮和向外学习的思潮。批判新乐的思潮是民族主义的国粹思潮;向外学习的思潮是开放的思潮。二者此消彼长,相反相成,反映出新的多样性的音乐文化结构的产生。

(一)新乐思潮的生成

新乐思潮最早产生于清末民初,产生于科举与学校之争、旧学与新学之争、西学与中学之争之中。鼓吹新乐的先驱者们将欧美音乐文化传到了中国。这些传播者最初多为外国传教士,后为本土的新知识分子。甲午战争(1895年)以前,西文东渐主要在自然科学、生产技术和某些社会政治学说方面。在局部上影响了中国音乐,但并未改变中国音乐的观念、行为和表现形态。然而阵阵西风吹拂,西乐突破了闭关锁国的帷幕,开始了最初的东渐,萌芽状态的新乐思想便由此开始。披着宗教外衣的太平天国音乐,将西方宗教音乐生硬地用于拜上帝会的各种礼仪、军队号令等仪式中,甚至连西方的圣咏歌词也硬搬过来[①]。它只是一种“新雅乐”,几乎没有发挥音乐的社会作用。鸦片战争后,教会学校逐年增多。教会学校通过教会音乐散布“颂扬上帝”的音乐思想,潜移默化地用“西方的文明”[②]彻底地改造中国传统音乐文化。这个思想就是音乐全盘西化

---

① 陈聆群:“太平天国音乐史事记载探索”,《音乐学丛刊》1981第2期。

② 1893年由教会学校联合组织的“中华教育会”召开第一届大会。在大会开幕词中提出“中华教育会”的目的,就是让中国人接受“西方的文明”。

思潮的思想根源。它与此后有些音乐家提出的向西方学习的口号，在本质、目的和内容上是完全不同的。当然，教会音乐对新乐发展，尤其是对新的音乐技术和理论方面的传播起到了较大作用。不少近代音乐先驱从教会学校音乐课中学到了西乐理论和作曲技术知识①。沈心工等人最初也是从教会学校中学到了五线谱、乐理、风琴、钢琴等西方音乐知识和技能的。当然，也有突破教会学校音乐教学目的的情况②。

甲午战争以后，民族矛盾尖锐空前。在国家危亡、救亡图存的呐喊中，新乐思潮与戊戌维新思潮同步，在新式学校中萌生，逐步发展为社会的音乐思潮。学堂乐歌便具有新乐思想的启蒙意义。浅显的歌乐课已突破了古代“六艺”的樊篱，以新的音乐心态、情态、形态、行态③进入社会文化领域，与“诗界革命”、“小说界革命”、“文体革命”同步，成为新文化运动的一部分，使中国音乐成分为之一变，以迥异于中国传统音乐的“新乐”开始传播。各类新乐讲习班如雨后春笋④，新乐魅力无穷，吸引着中国人。学堂乐歌的创作风起云涌，更是在音乐教育的启蒙之时便灌输了新乐意识。军歌军乐取代了鼓吹，连慈禧也不得不听《马赛曲》的军乐演奏⑤；音乐会演奏的节目“如入欧洲音乐界”⑥；媒体的音乐报道、音乐论文和音乐作品多离不开巴赫、亨德尔、莫扎特、贝多芬的名字；种类繁多的音乐教科书中发表了 1300 首以上(不包括重复)的新乐作品。音乐西化已成为不可逆转的历史必然。

(二)批判传统音乐的思潮

甲午战争到戊戌维新，资产阶级新文化运动推动了新乐实践，形成了近代处于萌芽阶段的新乐思想。这种新乐思想在戊戌新文化运动的直接影响下，进入到新乐的发展阶段。这个发展阶段以匪石的论文《中国音乐改良说》为起点⑦。早在 1899 年，章太炎在他的著名《訄书》中，便开始对封建音乐的否定。该书在《辨乐》一章中以古证今，对清末以来的“民气滞箸，筋骨瑟缩”的沉闷空气和郁抑精神状态表示了愤懑。《辨乐》用深奥的文言文否定了封建音乐思想。这是近人在戊戌新文化中批判封建音乐的先声。《中国音乐改良说》最突出的一点，就是矛头指向传统的“礼乐观”，指向儒家“礼乐”为中心的音乐文化结构和音乐思想。这一点也是初创阶段新乐思潮的特点。匪石认为封建礼乐对当今音乐生活和对今国民素质之提升毫无意义，未能发挥国民之精神；

---

① 参见俞复:《修身唱歌书·序》(1907 年)，“邹君之治乐歌，二十有余年矣。始受之于基督教某西士，刻自研求，复时与西士之通斯学者；讨论而榷商之……”该集中共有乐歌 26 首，皆邹华民作曲，可能是近代较早的一本音乐创作集。

② 至于武昌教会学校文华书院的师生，利用教会音乐的曲调，填写了反映辛亥革命的歌词而传唱，这更是传播教会音乐所始料不及的了。“武昌文华书院，是一所教会学校，该校的爱国志士，用编唱歌曲的形式，宣传反清革命。”——录自武汉辛亥起义纪念陈列馆中的图片、实物说明。展品中，有所编的《军歌二首》，载《辛亥革命诗词选》，长江文艺出版社 1980 年版。

③ 这里所指的“心态”是指音乐观念、审美意识和美感特征所积淀的心理状态；这里所指的“情态”是指对音乐的情感体验；这里所指的“形态”是指人对律、音、调、织体、节奏、结构等音乐底基要素等特殊符号系统积淀和凝聚成的有型文化材料；这里所指的“行态”是指音高规范、音乐传承、器乐和歌唱表演、音乐记录等的行为方式。

④ 据《甲辰暑假记事》记载，仅常熟一个县，1904 年夏季举办的音乐讲习会，“入座听讲者，百数十人。会场既窄，座满不能容，则有立而听者……且有下等社会及妇女孺子，亦于于而来。其视演说，则以为说书也；其视风琴，则犹说书之弦索也。故虽盛暑，皆眉开眼笑，闻声低徊勿去。”

⑤ 见清代《御香缥缈录》。

⑥ 甲辰(1904 年)《亚雅音乐会之历史》。

⑦ 匪石的论文《中国音乐改良说》发表于中国近代史上称之为“癸卯年”的 1903 年。

封建音乐的性质为寡人的而非众人的，为朝乐的而非国乐的[①]，具有意识形态上的奴隶根性。批判了封建音乐文化的落后性和保守性，这是对封建思想毫不妥协的批判精神。其后形成了对封建音乐的批判思潮。如黄子绳批判封建音乐“究其所谓音乐者，亦不过供人之玩好，于社会上无丝毫之裨益也”[②]；汤化龙认为封建音乐是“仅为朝廷张惶太平之具”[③]；剑虹批判封建音乐“保守数千年之旧习，愈趋愈下，不思振作”，是“专政之毒漉有以召之”[④]；曾志忞认为发展新乐必须“破除好古之迂见，扫净近今之恶习。”[⑤]必须对“知其当然而不知其所以然，知其实行而不知理论”的陈旧学风进行批判[⑥]。矛头所向异常鲜明。五四以前，批判传统的音乐思潮，异常新鲜和突出。初创阶段的新乐思潮是勇于革新和革命的思潮，它紧密地联系当时社会政治理想的时代精神，在批判封建音乐思想中为新乐呐喊，为新乐鸣锣开道，有着深远的社会意义。新乐思潮的出现和发展，在摆脱固有的封建意识形态的同时，也伴随着它产生了新的历史局限性。

（三）向西乐学习的思潮

20 世纪初，对封建音乐文化所进行的否定和批判，在一定程度上促成新乐运动的展开，而效法日本，向西洋学习的音乐思想，奠定了新乐运动的主要理论和思想基础。新乐工作者热切地呼吁“向西方寻求真理”，“西乐哉，西乐哉”[⑦]。向西方学习的音乐思想，是由效法日本开始的。日本自 1868 年明治维新以后，便在新式学堂中设置了音乐课，在教学内容、体制、教材、方法等方面均以西乐体制为准。1887 年设音乐学校，开始了专业音乐教育。当时汤化龙等一批留日学生呼吁：中国要向欧美学习，成为独立富强的国家，就要走日本的道路[⑧]。这是当时关心音乐和教育的人士的共同认识。在其后的“反省”中，曾志忞、李叔同等新知识分子主张变效仿日本为向西洋学习。无论向日本或向西洋学习都是主张面对世界，学习先进音乐文化，以“鼓吹国民进取之思想，而又造国民合同一致之志意”[⑨]，改良当时的中国音乐，要用西方先进的音乐理论为指导[⑩]。

新乐初创阶段向西乐学习的思潮主要体现在中小学音乐教育、学堂乐歌创作和军乐发展等方面。但对待学习西乐的看法并非一致，其思想障碍主要是认为西乐不合于我国的民族性。对此，沈心工用进化论观点进行反驳：“世人往往以泰西之音乐，为不合于吾国民之风趣，而大加摈斥，可谓愚甚。世间万物，皆有新陈代谢之机，否则立致腐败。”[⑪]他认为学习西乐，不但不妨于民族风格，还可以“养成国民特种之妙趣，为国民教育之要素”[⑫]。他还提倡用风琴、钢琴教育青少

① “朝乐”也即统治者或“寡人”的；“国乐”也即“民乐”，为国民所享用的。

② 黄子绳：《教育唱歌·叙言》。

③ 汤化龙：《新编唱歌集·序》。

④ 剑虹：《音乐于教育界之功用》。

⑤ 曾志忞：《乐典教科书·自序》。

⑥ 曾志忞：《乐典教科书·自序》。

⑦ 匪石：《中国音乐改良说》。

⑧ 汤化龙在 1906 年《新编唱歌集·序》中说：“扶桑岛国，吸星宿之流而扬其西乐，设音乐专科，永定学制。三尺童子，束发入塾，授之以律谱，教之以歌词，导活泼之神，而牖忠爱之义，浸淫输灌，养成能独立能合群之国民。黑子弹丸，一跃而震全球之目。”

⑨ 匪石：《中国音乐改良说》，载“西乐之为用也，常能鼓吹国民进取之思想，而又造国民合同一致之志意”。

⑩ 曾志忞：《音乐教育论》，载“以吾国古今乐界之现象，证以西儒学说”。

⑪ 引自《小学唱歌教授法》，此书原为日本石原重雄著，沈心工辑译，1904 年出版。因“辑译”，书中不乏沈心工自己的话。本文援引的段落，可能是沈心工写的部分。

⑫ 沈心工：《小学唱歌教授法》。

年,以便赶上西乐的发展。此时学习西乐只限于音乐课程中的声乐和军乐范畴,直到萧友梅时,才把向西乐学习的领域,推向一个全面掌握西乐技术的初步理性阶段。向西洋学习的音乐思潮是进步的思潮。它打破了传统音乐文化的一统天下,从思想上为引进西乐文化初步扫清了道路。此期学习西乐,在内容、范围、方法上虽过于简单,但却是前所未有的。

(四)破旧立新的思潮

在初创阶段的新乐思潮中,一方面破旧,即批判传统音乐;另一方面立新,即学习西乐、建立西乐的观念和接受西乐的表现行为和型态。在这个破立过程中建立了新乐思想。匪石最初提出了"中乐革新"①的"新乐"概念。曾志忞进一步明确地肯定了"新乐"概念,即"知音乐为物,乃可言改良音乐,为中国造一新音乐"②。建立新乐的先驱们特别强调新乐的社会价值观,强调它在社会变革中的作用,强调新乐对培养新人的文化、性格、气质上所起的陶冶作用,即改变人性、民性。只有改变了人性、民性的新人方可破旧立新。即"音乐之于社会,改良一般人民性质更大"③;"凡所谓爱国心、爱群心,尚武之精神,无不以乐歌陶冶之"④;"音乐者,使人有合群之美德,有进取之勇气,有爱国之热诚者也。我四百兆同胞,人人能合群、能进取、能爱国,则内之足以谋社会之公益,外之足以杜列强之窥伺,国未有不勃然而兴者"⑤。这些都是从改革社会和民性的角度,强调了音乐的社会功能。新乐思潮,主张发展新的音乐教育,特别强调在中、小学音乐教育中培养能够振兴中国的一代新人。梁启超说:"苟从事教育,则唱歌一科,实为学校中万不可阕(按:缺)者。"⑥剑虹也说:"我中国者,欲蓄积实力,革新庶政,必自小学音乐教育始。多编国歌(按:指中国歌曲),叫醒国民,发扬其爱国之心,鼓舞其勇敢之气,则茫茫禹甸,翻独立之旗,开自由之花,日月为之重光,山河为之生色,其效可计日而达。"⑦初创阶段新乐论文多集中在音乐教育方面。如《音乐教材之商榷》、《音乐与教育》、《乐歌的价值》、《唱歌教育与余之意见》、《唱歌教授之新潮流》、《唱歌教授法之革新》等。在新的教育思想影响下,新的教材、新的教学法、新乐教育理论等,很快得到了传播。

王国维认为唱歌科的目的在于"一调和其感情,二陶冶其意志,三练习聪明官及发声器","虽有声无词之音乐,自有陶冶品性,使之高尚和平之力"⑧。新乐工作者为发挥音乐的社会功能,提出普及音乐的思想。他们一方面破除"供个人之玩好"的"寡人之乐"传统旧习,一方面建立"多数人希望"的"众人之乐"。他们认为除学校音乐教育外,还要"立公众音乐会"的社会音乐教育。曾志忞最早办的亚雅音乐会便是此宗旨。他说:"犹以为普及不速,则月开音乐会或日开讲习会;或于公共地方设奏乐堂,俾上中下社会人民各知学校音乐之美。"⑨普及音乐思想的具体化是"平民"娱乐的思想,提倡音乐会的演奏曲目通俗易懂,选择淳朴而高雅的民谣、舞曲和进行曲,采用普及浅显的音乐体裁等,更易为社会接受。在新乐创作上,彻底破除了中国传统音乐以"叹调"为

① 匪石:《中国音乐改良说》,载"当博采东西乐经,以为中乐革新之先导"。
② 曾志忞:《乐典教科书·序言》,1904年版。
③ 曾志忞:《音乐教育论》。
④ 竹庄:《论音乐之关系》。
⑤ 剑虹:《音乐于教育界之功用》。
⑥ 梁启超:《诗话》,第97节。
⑦ 剑虹:《音乐于教育界之功用》。
⑧ 王国维:《论小学校唱歌科之材料》。
⑨ 曾志忞:《音乐教育论》。

主体的柔性旋法结构和自由腔音、非均分节奏的音乐观念①，积极建立西乐脉冲律动的音核观念和积极向上的动性旋法②。在学堂乐歌和器乐创作上均表现出这一破旧立新的革命性。学堂乐歌在特殊的历史时期，为实现维新图强的政治目标，几乎不允许在学习西乐之后，有一个消化过程，不得不"借材以用"，直接引进外国曲调填词。词曲均以全新的面貌发挥着积极的音乐社会功能。所以最初的新乐创作多围绕在中外词曲的结合问题上。曾志忞最早提出填词与原曲的关系："曲与歌不可离，歌与曲不可背，背与离，音乐之大患也"③，这是词曲内容表达一致性的原则；"一曲有一曲之体式，一曲有一曲之情态，万不可删改添注"④，这是破除我国一曲多用的创作方式，建立专曲专用的创作思想；"以最浅之文字，存以深意，发为文章。与其文也宁俗，与其曲也宁直，与其堆砌也宁自然，与其高古也宁流利。辞欲严而义欲正，气欲旺而神欲流，语欲短而心欲长，品欲高而行欲洁"⑤，这是歌曲通俗上口的创作原则；"外形固不可轻，内容亦宜重焉⑥"，这是内容与形式统一的创作原则。

在破旧立新的新乐思潮中，无论是"当博采中西乐经，以为中乐革新之先导"⑦的改革中乐的思潮，还是"假径彼国之音调与学器，而编成祖国之歌"⑧的用西洋作曲技法创造中国新乐的思潮，都是新乐发展的思想基础。综合二者形成了"一方面提倡中国的古乐，藉以保存固有的国粹；一方面旁采西洋的新乐，藉以吸收外国的文明，融会贯通，编出适当的谱表……"⑨的中西结合的思潮。在这个问题上，梁启超的观点比较明确："今日欲为中国制乐，似不必全用西谱。若能参酌吾国雅、剧、俚三者而调和取裁之，以成祖国一种固有之乐声，亦快事也。"⑩这是融中西乐为一体，创造具有中国特色的新乐的开端，奠定了中国新乐的发展基调。

（五）国粹主义的音乐思潮

面对西乐东渐激流之迅猛，学堂乐歌在中小学和社会上的盛行，出于对传统音乐的保存态度，试图恢复或复兴传统国乐，产生了国粹主义的音乐思潮。这种思潮最早是出于对国乐前途的担心和忧虑，主要表现在学堂乐歌的歌词上。王国维不同意用"今人"作的歌词，而主张采用古典诗词制学堂歌曲⑪。其后，在孙鼎的《中国雅乐》和童斐的《音乐教材之商榷》两篇文章中明确地看出当时在音乐上的国粹主义倾向。前者针对用外国曲调填词来指责新乐："欧美曲调，既不合

---

① 这里所指的以"'叹调'为主体的柔性旋法结构"是宏观地描述中国传统音乐的旋法样式，即多表现为五声性三音列的下行旋律形态；这里所指的"自由腔音"是单个音的成分具有高低强弱和音色的变化，它并不强烈倾向一个准确的音高频率，而倾向于表现单音的音过程。"非均分节奏"是指音乐的律动非固定时值的强弱关系和音乐长短关系的随意性。

② 这里所指的"脉冲律动"是音乐单位时间里固定、均衡、较大的强弱反差；"音核观念"是指单个音的概念，即人的听辨域以一个准确的音高频率为核心；这里所指的"积极向上的动性旋法"是抑扬格四度上行、四声音列、多上行旋律线、重音同位、导到主的倾向性进行、切分和非倍分的动性节奏等。

③ 曾志忞：《音乐教育论》。

④ 曾志忞：《音乐教育论》。

⑤ 曾志忞：《教育唱歌集 · 告诗人》。

⑥ 曾志忞：《音乐教育论》。

⑦ 匪石：《中国音乐改良说》。

⑧ 竹庄：《论音乐之关系》。

⑨ 孙时：《音乐与教育》。

⑩ 梁启超：《饮冰室诗话》，第78节。

⑪ 王国维说："今日作者自制曲，其不如古人名作审矣。"

于谱吾国歌词,则当诹一合适者为其谱。合适者惟何?吾国旧有之曲调是也。""使我国雅乐而如希腊学术,则他日之兴盛,或未可量也。"后者通过新乐教材的编著和衍变来否定新乐:"舍吾国旧有之乐,易以他国之器、他国之谱充之。固执者以为近乎儿戏,心弗善也";"今吾国固有之音不用,而竟采东西诸国之谱,未知果有当于教育之旨否";"率是从往,吾国音乐将为外人所剿灭。而助人操刀以自刽者,吾教育界中人也,不当引以为罪孽耶?"主张学堂乐歌"歌词仿乐府,使可成诵,不当尽用俚俗语","吾国学校歌谱,可悉用本国固有之音名,既可保存国粹,又可以知本国乐器之用,又可以使普通社会之已习旧乐者,一望而能歌,遮教育之易播"。新乐初创阶段国粹主义思潮的代表主要有郑觐文和周庆云。1918年,他们创立"大同乐会",编了一本《雅乐新编》乐歌集,在其绪言和周庆云序中,明确地反映了五四前的国粹主义思想。郑觐文认为设音乐科"独惜所用曲谱均译自外洋,殊非乐尚土风之道"。"土风"即"雅乐"。要"发明雅乐之真理,提倡雅乐为宗旨",并要"施于教育,将使莘莘学子,乐操土风",借以"复兴雅乐"、"保存国粹"。此期国粹主义思潮为否定现行的音乐路线,回归传统音乐的复古主义奠定了思想基础。

(六)中西音乐比较的思潮

中西音乐比较的思潮是提倡用比较音乐学①的方法,以中乐为研究主体,以西乐为参照系,分析出中西音乐之间的异同以及因果关系、本质特征和相互影响等,得出一些客观的、知己知彼的结论,阐明新乐发展的思想倾向。初时的比较是简单的,如匪石所说:"吾国丝竹之节,盖甚简单,非技术熟悉者不能用也。反之,西乐乐器,皆自学理上倍征其利用,操纵离合,无不如志……""吾国乐谱,其在古昔,未尝不特别发达……(降至近世)理与器违,非适于用,自余各器无所谓曲谱者矣……能占学理上之优等者,要惟泰西之乐,乐不一曲,曲不一谱,其始也能因,其终也能悟……"②戊戌新文化时期,用比较法审视新乐者屡见不鲜。如论中西乐之同:"风琴,琴上所按之音,与我国古今之音,名异而实则同也","此为人生自然之天籁,无论古今中外,皆一例也"③等。辛亥革命前,中西乐比较思潮盛行,涉及中西乐的内容、形式、方法、角度等。冲击了中国传统音乐,解析和吸收了西乐。对此万绳武提出了"异流而同源"的观点:"乐者,人情之至中,而世界之大同也。凡生于世者,同斯口斯同是声,同斯耳斯同是听,初不以古今中外之故,而有所区别。世界不大同则已,世界大同也,舍乐无尚矣。乃汇合观之,而知古今中外治乐之道,异流而同源。"主张:"近之足以示天下,远之足以示后人,斯可矣。又何择于中西,更无论于今古。"认为中西乐"同律":"乐音之与乐器,每视社会程度之进化为推移……""世界乐音之疏密,每视语言文字为差异……"辛亥革命后,中西音乐比较的思潮开始具体化。如对中西旋律特点、节奏、音阶和歌词作比较④;对中西乐器、音律、调性、变调等作比较⑤;在音乐文学方面进行的中西比较⑥;在音乐、器乐和教材方面作比较⑦等。赵元任则在《〈和平进行曲〉附录》(1915年)和《说时·音乐时》

① 比较音乐学是上个世纪末在西方产生的音乐学学科之一,又称为民族音乐学。这是一门调查研究不同国家、不同地区的民族音乐,从中找出与音乐有关的诸种规律的学科,又称音乐人类学。学科名称不同,研究的侧重点也略有不同,比较音乐学侧重用比较的方法,音乐人类学强调早期音乐演变与人类进化的关系等。

② 匪石:《中国音乐改良说》。

③ 竹庄:《记音乐之关系》。

④ 陈仲子:《近代中西音乐比较观》(1916年)。

⑤ 天虚我生:《中西乐律同源考》(1915年)。

⑥ 童斐:《音乐教材之商榷》(1917年)。

⑦ 孙时:《音乐与教育》(1919年)。

(1916 年)两篇文章中显现出更高的中西乐融合理念。前文提出“复古袭西当并进”的口号,文中“复古”之义是运用中国曲调,创作“中国派”音乐;“袭西”则是运用西洋创作手法、技巧“为国人作驺走也”。后文以中国音乐为例,新颖、得体、独到,开洋为中用之先例。为实现中西并进,他创作了中国最早的钢琴曲《八板·湘江浪合调》(1916 年)、《和平进行曲》(1915 年)。这是我国最早采用西洋作曲技法进行的器乐创作探索。

二、成熟阶段的新乐思潮

五四新文化运动以迅雷不及掩耳之势,如异军突起,把新乐思潮推向了成熟阶段,迈出了中国新乐发展的第二步。如萧友梅、赵元任、王光祈、刘天华、黄自、陈洪、青主、欧漫郎等为代表的音乐思想,正是这个成熟阶段的标志。在新乐思潮的成熟之际,左翼音乐家根据当时抗战救亡时局变化,根据新音乐的特点与使命提出了新乐思潮的发展方向。即在进一步加强中西乐比较研究的基础上,扩大新乐内含,使其成为团结人民共同战斗的武器。这些观点主要表现在吕骥、沙梅等人的论文之中。

(一)“洋为中用”的音乐思潮

五四前后,一批留学欧美的知识分子陆续归来,他们将西方音乐理论技巧运用于中国音乐的实践之中,“洋为中用”已成为中国新乐发展的动力。20 世纪 20 年代,在这批海归知识分子的努力下,西乐在中国获得较全面介绍,首先是西方乐理运用于音乐教育。他们认为中西音乐各有所长,可以互补。“中西合体”、“中体西用”或“西体中用”都可以因乐而制,在音乐实践中不断革新和探索。他们希望由此创造出具有时代特色的新乐,创造出伟大的中国乐派,使中国音乐能形成一门立足于世界乐坛之林的专门学科。

萧友梅在《乐学概说》的总论中,根据西方音乐理论,提出要将乐谱学、旋律学、乐典、和声学、对位法、作曲学、音乐形态学、音响学、音乐心理学、音乐组织学、音乐史学等 11 门①,作为学习和研究的对象,以便从根本上改变中国音乐的面貌,使音乐观念进入理性阶段。萧友梅将这 11 门运用于国立音专的课程设置之中,借鉴西方音乐教育模式和经验,尽快改变中国专业音乐的落后状况。表面上看萧友梅走上了一条“西化”的道路,实质上萧友梅十分重视民乐建设:在“音专”设立民族器乐表演专业;并规定“音专”所有学习理论作曲和西方器乐演奏的学生都必须选学一门民族乐器作为副科;在音乐理论教学上,亲自开设了《旧乐沿革》课(即中国古代音乐史),并编写了教材,进行着在“洋为中用”音乐思想指导下的新乐教学改革,在新乐的专业学科建设、教学体制、课程设置、教材编写、管理制度等方面均取得了不少成绩。

在“洋为中用”的新乐思潮中,颇具代表性的人物是刘天华。他虽然理论著述不多,却完全能看出他“洋为中用”、“中西融合”、“改革国乐”的新乐思想。在他的倡导下,成立以“借助西乐,研究国乐”②为宗旨的“国乐改进社”,刘天华提出“一国的文化,也断然不是抄袭些别人的皮毛就可以算数的,反过来说,也不是死守老法,固执己见,就可以算数的。必须一方面采取本国固有的精粹,一方面容纳外来的潮流,从东西的调和与合作之中,打出一条新路来,然后才能说得到‘进步’两个字”③。他在这种思想的指导下,为中国新乐的建设和发展作出了杰出的贡献。刘天华对国

---

① 谢荫昌在《社会教育》论文中提出要专门设立音乐研究会,对纯粹音乐和应用音乐进行研究,并举出了 18 项音乐学的研究范围。

② 刘天华:《国乐改进社成立》,发刊词 1927 年。

③ 刘天华:《国乐改进社缘起》,1927 年。

乐有深厚的感情，他说："声音之纯正与精微，举世界当推吾国音乐第一，他日西方乐师，必来吾国研究。"①他也深知国乐之短，他说："故欧西作曲家，咿唔斗室，一纸谱成，各国乐坛便可发其妙响。我国乐剧二界，尚有行其耳听，口授之盲教育者。欲谈进步，不亦难呼。"并指出："当知今后学术界，必须事事科学化，事事精密确凿，方能有立足之地。"②杨荫浏先生认为刘天华的国乐改革是中国新乐发展的一个方向："若不学天华先生之从多方面吸收材料，……而决无达到天华先生同样成功的可能"，"天华先生所习更广，二胡之外，大家知道的，有西洋的军乐，有本国的合乐、昆曲与古琴，特别专精国乐中的琵琶与西乐中的小提琴，他所接近的曲调的种类与范围，相当广阔，至今他的二胡曲调，除在本国人听来，为有相当丰富的国乐背景之外，也被少数西方人士认为含有多少西乐成分，能令人引起这样的感觉其实并非偶然"③。刘天华在《国乐改进社》的工作计划中，从九个方面充分体现了改革国乐和中西乐融合的思想。其一是打消门户"必须联络全国同志，一致进行，……打消门户之见"；其二是调查国乐的人、曲、谱、器，"应该调查现在各地所存在的可作模范(国乐)的大师，以及现存的乐曲、乐谱、乐器"；其三是阻止国乐萎缩，"组织图书馆及博物馆……以期现有的国乐，不再渐渐的消失下去"；其四是改良记谱法，"我们想改良记谱法，使与世界音乐统一"；其五是改造乐器，"我们想组织乐器厂，改良乐器的制造"；其六是引进西乐，"我们想介绍西乐，以为改进的辅助"；其七是创作先行，"我们想从创造方面去求进步，表现我们这一代的艺术"；其八是阵地建设，"发行刊物，创设学校，组织研究所"；其九是义务教育，"国乐义务教育，拟自明年暑假起，每逢暑期进行，由社员担任，不收学费，不给薪水"④。这些想法至今仍有十分积极的现实意义。刘天华身体力行，创作二胡和琵琶曲，创作练习曲，将不进大雅之堂的民间二胡音乐推向了一个前所未有的境地，形成了中国二胡学派。刘天华在"洋为中用"、"中西融合"音乐思想的指导下，确为我国民族音乐"打出一条新路来"。

黄自是留美的学者，深知"洋为中用"对新乐民族化发展的积极意义。他更加明确地指出："把西洋音乐整盘地搬过来与墨守旧法都是自杀政策"，"学西洋好的音乐的方法，而利用这方法来研究和整理我国的旧乐与民谣，那么我们就不难产生民族化的新音乐了"⑤。他的思想在其音乐教育和音乐创作中获得了充分体现。黄自1929年回国后便开始了音乐教学和音乐创作，也有音乐学方面的论述。其音乐思想主要反映在《音乐的欣赏》(1929年)、《西洋音乐进化史的鸟瞰》(1930年)、《和声学·序》(1932年)、《勃拉姆斯》(1933年)；《乐评丛话》、《调性的表情》、《怎样才可以产生吾国民族音乐》(1934年)等论文中。在中西音乐上，他指出二者是不同之不同，而不是不及之不同。他说："大概西洋人初听中国音乐，总以为它单调；中国人初听西洋音乐都觉得紊乱。……以听惯一个曲调的中国人的耳朵，去听数声综合的西洋音乐，自然觉得它紊乱；以听惯和声的西洋人的耳朵，来听中国音乐赤条条一个曲调，无怪其说我简单。各人的嗜好既如此不同，我们听音乐应该很虚心，听了不好听的音乐，我们不应该说音乐不好。我们应当先问一问自己：我懂不懂这音乐？也许并不是音乐不好听，而是我们耳朵的程度还不够听。"⑥黄自在这里阐明的是中西不同音乐土壤生成的音乐表现的不同样式，是中国传统音乐的单声"线性"与西方多

---

① 萧友梅："闻国乐导师刘天华先生去世有感"，《刘天华先生纪念册》1933年。

② 刘天华：《梅兰芳歌曲谱，编者序》。

③ 杨荫浏："国乐前途及其研究"，《乐风》1942—1944年。

④ 刘育和：《刘天华全集》、《我对于本社的计划》，人民音乐出版社1997年版，第187页。

⑤ 黄自："怎样才可以产生吾国民族音乐"，载上海《晨报》1934年10月21日。

⑥ 黄自：《音乐的欣赏》。

声体系的立体"块状"差异上的理论问题。这是新乐成熟阶段中西音乐思想争论与分歧的焦点，其中也包含其他音乐形态结构、音乐心理和音乐行为方式。黄自反对"以西代中"的全盘西化观，他说："一部分的人以为旧乐是不可雕的朽木，须整个儿的打倒，而以西乐代之，这些人的错误是在没有认清，凡是伟大的艺术都不失为民族与社会的写照。旧乐与民谣中流露的特质，也就是我们民族性的表现，那么当然是不容一笔抹杀的。"同时，他又说："就是西洋音乐，并不是全是好的。我们须严加选择，那些坏的，我们应当排斥，而好的暂时不妨多多借重"，"总之我们现在所要的是学西洋好的音乐方法，而利用这方法来研究和整理我国的旧乐与民谣。那么我们就不难产生民族化的新音乐了"①。他的这些"洋为中用"的音乐观充分体现在吸收西方音乐技法和创作经验等方面，他为建立中国民族乐派作出了杰出的贡献。正如贺绿汀所说："(黄自是)第一个系统地、全面地向国内学子传授有关近代专业作曲技术理论，并且有着建立中国民族乐派抱负的音乐教育家。"②

我国近代音乐学的奠基人王光祈，最早采用了西方比较音乐学的方法进行中西音乐理论研究，他从中西音乐的深层次上实践了"洋为中用"，开东方民族音乐学之先河，提出了独特的中国音乐发展论。他认为"音乐是人类生活的表现，东、西民族的思想、行为、感情、习惯，既各有不同，其所表现于音乐的，亦当然彼此互异"③。王光祈是既有中国音乐的传统观念，又接受了西乐观念的新知识分子。在德留学期间，王光祈站在现代科学理性之上对中国传统音乐进行了再审视，试图用现代科学语言表述中国传统音乐理论。他认为："吾人既相信音乐作品与其它文学一样，须建筑于民族性上，不能强以西乐代庖……"④；"今日吾国万事皆欧化，而独对西洋音乐，却始终是不敢承教"⑤。他认为"什么叫做'国乐'？就是一种音乐，足以发扬光大该民族的向上精神，而其价值又同时为国际之间所公认。因此之故，凡是'国乐'须备下列三个条件：一是代表民族特性；二是发挥民族美德；三是舒畅民族感情"⑥。在王光祈看来，"国乐"的定义就是当时的新乐，也是其时和其后中国音乐的定义。王光祈对中国音乐的发展提出三步走的想法："第一步须将古代音乐整理清楚；第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理出来，究竟中华民族的音乐特色在哪里？这种特色，是否可以代表民族特性，发挥民族美德，舒畅民族感情？如其有之，即可以将此定理作为我们制乐的基础。"⑦王光祈十分重视古代音乐数据的整理："最能促成国乐产生者殆莫过于整理中国乐史……倘吾国音乐史料有相当整理，则国内音乐同志便可运其天才，用其技术，以创造伟大国乐，跻于国际乐界而无愧……而余个人终身学业，则只能整

---

① 黄自：《怎样才可以产生吾国民族音乐》。

② 贺绿汀：《黄自遗作集·总序》。

③ 王光祈：《德国人之音乐生活(十)音乐中之民族主义》，载冯文慈、俞玉滋：《王光祈音乐论著选(上册)》，人民音乐出版社1993年版，第25页。

④ 王光祈：《中国音乐史·自序》，载冯文慈、俞玉滋：《王光祈音乐论著选(中册)》，人民音乐出版社1993年版，第8页。

⑤ 王光祈：《音学·自序》，载冯文慈、俞玉滋：《王光祈音乐论著选(下册)》，人民音乐出版社1993年版，第185页。

⑥ 王光祈：《欧洲音乐进化论·欧洲音乐进化概论观与中国国乐创造问题》，载冯文慈、俞玉滋：《王光祈音乐论著选(上册)》，人民音乐出版社1993年版，第40页。

⑦ 王光祈：《欧洲音乐进化论·欧洲音乐进化概论观与中国国乐创造问题》，载冯文慈、俞玉滋：《王光祈音乐论著选(上册)》，人民音乐出版社1993年版，第40页。

理史料一事自励。"[①]这种音乐数据整理是在"洋为中用"的理念下,用 20 世纪西方科学方法进行的,与"一方则利用欧洲各先进民族之已有艺术,他方又融合本国固有之民间谣歌、跳舞各乐,造成一种国乐,以代表其民族精神"[②]的思路如出一辙。在王氏看来,"科学方法"有两种解释:一是"西洋音乐的形式方法",是中西通用的科学方法,"制乐方法,我们大可以用欧洲已经发明的工具"[③]。王光祈在接受西方音乐文化影响的同时殷切地"希望中国将来产生一种可以代表'中华民族性'的国乐。而且这种国乐,是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西,是我们'民族之声'"[④]。这集中地反映了他的"洋为中用"的思想。这与他"采取西洋科学方法,整理本族固有文化,由此以唤起中华民族的独立精神"[⑤]的少年中国的思想也是一致的。"盖中华民族者,系以音乐立国之民族也。现在中国人虽已堕落昏聩,不知音乐为何物,然中国人之血管中,固尚有先民以音乐为性命之遗痕也。吾将登昆仑之巅,吹黄钟之律,使中国人固有之音乐血液,从新沸腾,吾将使吾日夜梦想之'少年中国'灿然涌现于吾人之前,因此之故,慨然有志于音乐之业。"[⑥]他致力于音乐研究,目的是为了创造具有民族性的新国乐,以此唤起民众,"引起民族自觉之心"。

对于"洋为中用"的理解,当时也有一些不同的看法。陈洪认为:"一切旧的让他也去寿终正寝,无谓给他也打强心针,我们把视线移向前方,用'急起直追'和'迎头赶上'的步法来创造我们的国乐。"[⑦]对于如何"洋为中用"创造新国乐,他认为,音乐由"外形"和"内容"构成,前者是工具,"应该尽量接受世界的文化遗产,赶上世界的文化水平,同时也便是提高国乐的效能"[⑧];后者是"内容",他强调:"要能够表现中国人现阶段的时代精神和中国的地方色彩";"对于工具,我主张全盘世界化和现代化,但对于内容,我始终主张彻底中国化"[⑨]。陈洪的这些论点,在当时各种音乐观的争议探讨中是富于创见的。

杨荫浏对"洋为中用"和国乐的发展也有独特的见解,他是一个民族音乐造诣十分深厚的音乐学家,对中国民族音乐怀着十分深厚的情感,他一生撰写著作数十种。他在《国乐前途及其研究》一文中写道:"国乐的独到的价值,必须在与世界音乐公开比较之后,始能得到最后正确的估计,国乐的充分发展,必须与世界音乐经过极度融化之后,才能达到它应有的程度。取这样观点来看国乐,便可以觉得拒绝世界音律,拒绝世界乐器;拒绝在国乐曲调上作配合和声的尝试等等,都非但是不必要的事,而且也是国乐前途充分发展的障碍。"[⑩]

---

① 王光祈:《中国音乐史·自序》,载冯文慈、俞玉滋:《王光祈音乐论著选(中册)》,人民音乐出版社 1993 年版,第 8 页。

② 王光祈:《德国人之音乐生活(十)音乐中之民族主义》,载冯文慈、俞玉滋:《王光祈音乐论著选(上册)》,人民音乐出版社 1993 年版,第 25 页。

③ 王光祈:《欧洲音乐进化论·欧洲音乐进化概论观与中国国乐创造问题》,载冯文慈、俞玉滋:《王光祈音乐论著选(上册)》,人民音乐出版社 1993 年版,第 42 页。

④ 王光祈:《欧洲音乐进化论》,中华中局 1923 年版。

⑤ 王光祈:《少年中国运动》(序言),中华书局 1924 年。

⑥ 王光祈:《东西乐制之研究》(自序),中华书局 1926 年版。

⑦ 陈洪:《新国乐的诞生》。

⑧ 陈洪:《新国乐的诞生》。

⑨ 陈洪:《新国乐的诞生》。

⑩ 杨荫浏:《国乐前途及其研究》。

(二)"全盘西化"的音乐思潮

"全盘西化"的音乐思潮在新乐成熟阶段并未汇成大潮,并不具有典型意义,用一种思想倾向定义似乎更为准确。然而,它对其时和其后中国音乐的发展影响甚大,有相当的危害性。这种思潮或思想的实质是"崇西贬中",是"欧洲音乐中心论"、"中国音乐落后论"在我国的最早亮相。他们视欧洲音乐为最高典范,视西方音乐法则是"放之四海而皆准"的真理,是唯一正确的道路,也是我国乃至全世界各国音乐均须遵循的发展原则。而视中国传统音乐前途渺茫、无可救药。至今这一思潮仍有市场,仍在影响着中国音乐的发展,甚至在音乐教育中形成了"多声"先进而"单声"落后,定量记谱先进而定性记谱落后,交响乐先进而民乐落后,美声先进而民族声乐落后等认识。新乐在成熟阶段上的"全盘西化"音乐思潮主要集中在欧漫郎和青主二人身上。

欧漫郎主张中国需要的"不是所谓'国乐',而是世界普遍优美的音乐"。他特别推崇贝多芬、舒伯特、肖邦等人的作品,认为"中国目前正萌芽的新音乐运动其宗旨无非欲中国青年有高尚的音乐生活而已。中国新音乐的建立,要'全盘西化',这是我大胆不怕人诮骂的话。和声学、乐器、谱表等应整个搬过来给我们用,使基础先立定了然后再创做新的中国音乐"[①]。他还认为:"现在所谓新音乐运动就是假借外国音乐的成绩和工具改善中国的音乐,并志愿将来造就人才建立中国民族的音乐。"[②]在欧漫郎主张"全盘西化"的言论中,始终奉行"先西化,后改造"新乐发展方针,倘若依照欧漫郎主张行事,中国民族音乐将无立锥之地,何以改造和发展? 更不可能"将来造就人才建立中国民族的音乐"了。

青主在中西关系问题上采取了一种偏极的"全盘西化"的绝对化的态度。他说:"应该于国乐西乐之间择定一个,要国乐便不要西乐,要西乐便不要国乐,不能够二者均要。"[③]他还认为:中国音乐是"一种向自然界的音声乞灵的音乐",而"这样向自然界的音声乞灵的音乐,我们是不敢表情的"[④]。青主的这番话语将中国传统音乐和西方音乐对立起来,已十分明确地阐释他"全盘西化"倾向的音乐思想。这段话成为后学者对其有争议评价的焦点之一。青主还说:"madame! 您说要把中国的音乐改善,但是据我看来,中国的音乐是没有把他改善的可能,非把他根本改造,实在是没有希望。"[⑤]这种中国传统音乐没有希望的言论影响甚深,直到当代仍有少数学者继承青主的言论而大放厥词,从根本上否定了中国传统音乐继续发展的可能:"中国传统民族音乐无可回避的当代困境,使那些至今仍然把复兴中国传统民族音乐视为振兴所谓民族精神的人们,能够稍微醒悟一些。"[⑥]青主在其《音乐通论》中更加明显地表露了"全盘西化"的观点:"你要知道什么是音乐,你还是要向西方乞灵。"[⑦]青主在音乐思想倾向与音乐实践路线上是逆反的、矛盾的、背道而驰的。他曾说:"我虽然反对中国人排斥西乐,但是我并不反对中国人研究国乐,不过我以为研究国乐,要认清研究的道路,如同学习西乐,不要学成非驴非马一样。"[⑧]他 1920 年创作的《大江东去》,1930 创作的《我住长江头》,均为古诗词谱曲,都是具有鲜明民族风格和高度艺术性的

---

① 欧漫郎:"中国青年需要什么音乐",《广州音乐》,1935 年 3 卷 6、1、7 期合刊。
② 欧漫郎:"中国新音乐运动",《广州音乐》1935 年第 3 卷第 3 期。
③ 青主:"音乐当作服务的艺术",《音乐教育》1934 年第 2 卷第 4 期。
④ 青主:《乐话》,1930 年 1 月 22 日。
⑤ 青主:《乐话》,写于 1925 年,1930 年出版。
⑥ 赵健伟:"艺术之梦与人性的抉择",《中国音乐学》1989 年第 2 期。
⑦ 青主:《音乐通论》,1933 年。
⑧ 青主:"我亦来谈谈国乐问题",1934 年《音乐教育》第 2 卷第 8 期。

优秀之作。青主在1929年出版的《清歌集》中的《击壤歌》、《回乡偶书》、《越谣歌》、《赤日炎炎似火烧》等歌曲,完全以民族三音列五声性旋法写成,从中我们可以看出,青主是在有意识地追求旋律上的民族化;以朴素和声来淡化立体块状的音响表现形态;以词曲音高运动的一致性,突出了音乐与古诗词的水乳交融。这样的音乐早已超出了中国传统音乐的表现样式,但也不是西乐的完全模仿,它突出的恰恰是其时音乐先驱们共同努力的"中西融合"、"洋为中用"的新乐表现样式。其作品的民族性与"全盘西化"的思想大相径庭。也许他是在追求音乐的超国界性,追求纯而又纯的上界的语言,追求最高、最美的音乐艺术。"音乐是灵魂说向灵魂的一种语言,用来改善我们的精神生活,并非只用来刺激我们的耳朵,使人人都觉得它是很好听,便算尽了它的能事"①,这样便无"国乐"或"西乐"之分了。

在中国新乐的发展历程中,"全盘西化"的音乐思想虽然是中西音乐观认识深化过程中的一种难以避免的现象,但却是一股不可小视的暗流,这股暗流视西乐文化的标准和西方音乐实践总结出来的理论为自然法则,并用其作为衡量和判断中国传统文化的尺度,它早已根深蒂固地成为音乐界、音乐教育界多人的主导观念。它直接影响了中国民族音乐的传承和传播,直接影响了在"文化价值相对观念"的高度上形成的"中西融合"。在中国新乐的发展历程中,必须不断警惕来自"全盘西化"和"国粹主义"两方面的干扰。

(三)"国粹主义"的音乐思想

这里只称"国粹主义"的音乐思想而不称思潮的原因是当时持此观念者并不太多,范围较小之故。在新乐的成熟阶段,随着音乐具体创作实践的深入发展,新乐在中西融合过程中一些的内在矛盾日渐显露出来。相对偏激性的"全盘西化"的观点,一些人对民族音乐感到了担忧。在新乐的初创阶段就有郑觐文对西洋音乐的引进"忧之有年",对"不当图习外风,以移易国性,况古谱亦未必完全无考也"②感到痛苦和惋惜。为此他倡导成立了大同乐会,以"发明雅乐之真理,提倡雅乐为宗旨",要"复兴雅乐,保存国粹"③,也有人针对"复兴雅乐"国粹观提出批评:"国粹家的通病是缺乏科学的、实验的头脑,不肯虚心承认自家的短处,接受人家的长处,宁愿抱残守缺,故步自封,结果把国粹的本身愈加围困起来,大有使他也渐钻入牛角尖里的趋势。"④国粹主义音乐思想在王露的言论中比较典型。他说:"全述音乐之意毕,不禁慨然而有感焉。时至今日,民德随落,国粹潼崩。人心之溃决昏昧,宛若江河之日下,实不可稔及。有心人欲为挽救变革之图,必不可不探讨其症结致病之源,诚能导人心于至和之域,则侪人类于太平之象,奚难哉。中夏大雅之亡久矣!世界已无无乐之国,世之君子其有以斟酌乎?古今之变通达乎君子之情,以求其所谓音与乐者,则吾黄农炎汉之裔,庶几瘳也。"⑤他反对"中西融合"的新乐发展观,认为中西音乐两者之间不可调和:"中西音乐因有地异、时异、情异之别,虽有改良方法,强使归一,其实终难归一也。"⑥除王露外,当时还有周庆云视异曲填词的学堂乐歌是"襟抹兜离"(周庆云:《雅乐新编·序》)排外的国粹论;童斐视中西融合为"率是以往,吾国音乐,将为外人剿灭"(童斐:《音乐教材之商榷》)的亡乐的国粹论。今天看来,当时国粹音乐思想在一定程度上对发扬民族音乐文化有一

① 青主:"给国内一般音乐朋友的一封公开信",《乐艺》,1931年第1卷第4号。

② 郑觐文:《雅乐新编·绪言》。

③ 郑觐文:《雅乐薪编初集·绪言》,1918年11月。

④ 陈洪:"新国乐的诞生",《林钟》1939年6月。

⑤ 王露:"音乐泛论",北京大学《音乐杂志》创刊号。

⑥ 王露:"中西音乐归一说",北京大学《音乐杂志》第1卷第9、10号合刊。

些积极意义，如郑觐文在建立早期新型民族管弦乐队上的重大贡献便是一例。

(四)左翼新乐思潮

20世纪30年代的中国是国难当头、民族矛盾尖锐激化的抗战救亡时代，团结抗日的呼声高涨，抗战时的新乐思潮也随之增添了新内容。“新音乐”的名称在抗日救亡的宣传中再次被左翼音乐家们提出，并扩大了新音乐的定义范围，赋予特定时代的反抗、战斗、唤醒民众、争取解放等新的含义。新的音乐表现内容要求“新音乐”的表现形式与积极向上的时代精神主流吻合。所以左翼新乐更加侧重歌曲的表现形式，更加侧重音乐内在的动感、节奏的有力形态、节拍强弱脉冲式的较大反差、阳刚的大调性气质等，达到激动有力、高昂奋进、气势磅礴的音乐效果。歌词则用口号式的、激动人心的、号召性的铿锵有力的语句为主。为达到这一目的，音乐家们大量地吸收了西方音乐的动性旋法和音乐观念，促使新乐成分的进一步变化。

在抗战的特定时期，左翼音乐家们认为新乐要与时代内容紧密结合，使新音乐“作为争取大众解放的武器，表现和反映大众生活思想情感的一种手段，负担起唤醒、教育、组织大众的使命”、“成为民族解放运动的主要力量”①，新音乐“是针对着现社会的需要而产生的”，“以大众为对象”，“中心创作是短小精而有力的群众合唱曲，而且多是民谣体”②；其所以称为新音乐，是因为“中国音乐到这时候，是进到了一个新的历史阶段，这不仅是说这些歌曲本身具有一种新的内容和新的技巧，更重要的是从此中国音乐从享乐的、消遣的、麻醉的园野中顽强地获得了她的生命；以健强的、活泼的步伐走入了广大的进步的群众中，参加了他们的生活，以至于成为了他们战斗的武器。无疑地，这是中国音乐发展过程中的一个飞跃”③等。1936年前后，随着政治上抗日民族统一战线的形成，左翼音乐战线提出了“国防音乐”的口号：“我们应当把‘国防音乐’看作是在某种特殊政治情形之下产生的一种新音乐，……它和一般音乐不同的只是它负有和一般音乐更不同的使命，它要在争取民族独立和解放这一斗争中，完成它唤醒民众、激动民众、组织民众的神圣任务。进一步，我们不仅不以为它是孤立在一般音乐之外，和一般音乐对立，事实上一般音乐会因它的诞生而会得到有意义的答示，获得新的方向和新的活动。因而，国防音乐要完成它伟大的任务，也必须获得一般音乐的合作和辅助。”④围绕着如何理解抗战音乐，陈洪在《战时音乐》一文中论述了他的见解：“在战时，……强调抗战情绪的将成为主要的音乐，与抗战没有直接关系的纯粹主观的音乐变成次要……战时音乐是应该存在的，‘救亡歌曲’当然是很有力量的一种；但是音乐的力量决不止此，战时音乐的效果也不一定倚靠着口号式的歌词。我们尚需于‘救亡歌曲’之外作更进一步的追求。……功利主义的眼光是永远不能用以看音乐的，所以我们决不能……把‘救亡歌曲’一类的东西看作唯一的战时音乐。”⑤贺绿汀认为战时的新音乐也应该有层次性。他认为民众、士兵所需要的歌曲“不能算是中国的新音乐，至多也能算是中国新音乐的一部分”。其原因是：“在这伟大的时代，我们更可以写出许多的管弦乐队曲、歌剧等等，这些东西是一般民众士兵所不易演奏、演唱甚或是不易欣赏的东西。这原因是在一般人的音乐欣赏能力尚很低，假如我们因为一般民众不易理解而认为不是中国的新音乐，是少数特权阶级的音乐，这又是因噎废食的谬论，我们

① 吕骥：“中国新音乐的展望”，《光明》1936年第1卷第5期。

② 沙梅：《新型音乐的体认》，1936年。

③ 吕骥：“中国新音乐的展望”，《光明》1936年7月第1卷第5期。

④ 霍士奇(吕骥)：“论国防音乐”，《生活知识》“国防音乐专辑”，1936年4月5日1卷12期。

⑤ 陈洪：“战时音乐”，《音乐月刊》1937年第1卷第1期。

不能因为民众的音乐进步很慢或不进步，而限制所有的音乐家及作曲家老是停留在一个阶段，这是毫无理由的。"①天风认为左翼音乐家们"救亡歌曲就是唯一的民族解放战争时代的音乐"、"一切与抗战无关的音乐我们都要坚决反对"②。显然，左翼音乐家们对新音乐的概念的理解有很大差异。1939年，延安的音乐家们曾组织了"民歌研究会"来搜集和研究民歌，并从理论上展开了讨论。冼星海认为："研究民歌，不是为了研究而研究，真目的还是创作，研究民歌不过是创作的参考材料与根据"，应该"以外国最进步、最真实的民歌，作我们的参考，吸收最进步的技巧，来把我们的民歌发展到由单调变为复杂，由民族性的变成国际性的"，要"打破传统封建的、半封建的写法及其习惯，使我们能实践新兴音乐的民歌，能在世界乐坛上占一席地位"。冼星海的主张是走以中国民歌素材加西方作曲技法和观念的音乐创作之路，来达到"发明中国的新和声学的原则和他的应用，代表着现在新时代的产物，实现新的民族形式"的设想阶段③。李绿永认为中国新乐只有在批判接收西乐的进程中才有希望："翻开中国音乐史我们将可以见到外国音乐在中国音乐发展史上，无时不在起着很大的作用，它刺激了中国音乐的进步，它丰富了中国音乐的一切不足(器乐、曲乐、演奏)，我们应该这样相信，无论任何一个外民族音乐素材的批评接受参考，不仅不会减少了自己民族音乐的光彩，正相反还增加了它的特色和催促了它的进步。……因此，为了使中国音乐向前大步迈进，惟有排斥那些敌视西洋音乐的思想，而批判地大量接受才有希望。"④贺绿汀对此也有同感："中国各地蕴藏着许多音乐的宝藏，但它也和其他矿藏一样，光是用中国的土法子是不行的，我们如要写中国的管弦乐曲，写中国的新歌剧，我们必须先埋头去研究那些高深的西洋音乐理论，去研究和分析那些古典派近代派各家的作品，我们的技巧，我们的眼界，能够达到世界的一般国家中作家的水平，然后我们才能够谈如何建立中国音乐理论的基础，如何创造新中国的和声、中国的对位、中国的曲体，有系统地研究中国各地的民谣地方音乐。这样然后可以创造出有世界价值的中国民族音乐"⑤。在学习西洋音乐创作技巧的问题上，贺绿汀一针见血地指出了某些人是"左派幼稚病"的毛病："中国人要创造自己的技巧，这是天经地义的，但是技巧并不是凭空掉下来的，我们不去虚心地学习进步的西洋音乐，不去借镜(按鉴)人家好处而空喊创造自己的技巧，这也是所谓'左派幼稚病'的毛病……"⑥吕骥的见解是："中国新音乐的建设，必须从今天的人民生活出发，只有今天中国人民的生活才是中国新音乐创作的源泉，中国民间音乐只能是一种重要的参考，近代西洋音乐也只能是一方面的参考。"⑦

西乐东渐是一股不可阻挡的时代潮流，对新乐的认识，音乐家们在不同时期有着不同的阶段性认识。成熟阶段的新音乐思潮更加完善和突出了中西融合的新乐发展观。这是主张改变中国音乐成分，破除业已僵化的传统音乐的新知识分子的积极行为。在"中国音乐"新观

① 贺绿汀："抗战音乐的历程及音乐的民族形式"，《中苏文化》1940年7月。

② 天风："'救亡歌曲'之外"，《新音乐》1940年第5期。

③ 冼星海：《民歌与中国新兴音乐》。本文是作者根据《民歌研究》(1939年11月)一文改写的，初刊于1940年1月《中国文化》创刊号，后转载于《新音乐》1941年8月第3卷第1期。

④ 李绿永(李凌)："论新音乐的民族形式"，《新音乐》1940年8月第2卷第2期合刊。

⑤ 贺绿汀：《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》，载吕骥：《新音乐运动论文集》，新中国书局，1949年3月。下段引文同此。原文载《中苏文化》三周年专刊(1940年7月)。

⑥ 贺绿汀：《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》，载吕骥：《新音乐运动论文集》，新中国书局，1949年3月。下段引文同此。原文载《中苏文化》三周年专刊(1940年7月)。

⑦ 吕骥："中国民间音乐研究提纲"，载《新音乐运动论文集》1946年，第194页。

念形成以后，更多的音乐家运用欧洲专业音乐手段来创造新型民族音乐，成绩斐然。这样，不但极大地巩固了"中国音乐"新观念，也提高了对中西音乐关系的理论认识。在新乐思潮不断深化的过程中，中西融合的发展道路早已是一条不可逆转必由之路。

第九节　新乐研究

一、新乐的美学研究

对中国新音乐的研究首先是在音乐美学上，从研究新乐的音乐观念人手，探究中国人在新乐审美实践中内蕴的普遍规律，揭示新音乐的特殊本质和特殊规律。自西乐东渐以来，中国人的新音乐观念乘五四新文化运动的东风，迅速地建立起来。在建立新乐观念的过程中，引发了一系列音乐美学问题，如美的教育、中西乐审美、雅俗关系、音乐功能、价值标准、音乐与社会、音乐与情感、音乐与民性等。一批留洋归来的音乐家[①]把西方音乐技法、观念、作曲理论带回中国的同时，也将西方多种音乐美学思想引了进来。在中国新乐形成和发展的过程中，以多姿多彩的崭新面貌不断推动着中国音乐的向前发展。黄自和青主是此期音乐美学上作出一定贡献的音乐理论家。尽管他们的音乐美学思想中尚存在着某些片面和不足，但却是中国新乐历程中音乐美学的开拓者和探索者。

在我国新乐历程中，杰出的教育家蔡元培提出了"以美育代宗教"和"为人生的艺术"的口号，成为当时多数音乐家和音乐教育家进行音乐实践活动的出发点。其后，青主的音乐美学思想"(应该把)音乐当作是新的、爱的宗教"[②]是一脉相承。蔡元培以中华民国临时政府教育总长的身份，先后提出了"五育并重"[③]、"以美育代宗教"、"美育救国"等创见。他认为"人生不外乎意志，人与人之互相关系，莫大乎行为。故教育之目的，在于使人人有适当行为"。"欲行为之适当，必先有两大准备，一、计较利害，考查因果，以冷静头脑判定之，凡保身卫国之德，属于此类，赖智育之助也。二、不顾祸福，不计生死，以热烈之感情奔赴之，凡与人同乐，舍己为群之德，属于此类，赖美育之助也。所以美育者，与智育相辅而行，以图德育之完成者也"[④]。在这里蔡元培已把德、智、美三育的关系阐述得非常清楚。他认为"美育是自由的，而宗教是有界的"。社会的进步必先改变人们的思想与精神，而思想与精神的改变首先要冲破宗教势力的羁绊，这是社会向前发展的先决条件，也是当时社会亟待变革的根本问题。蔡元培的审美和美育思想直接影响了当时许多音乐家对音乐美学的讨论，当时的音乐美学理论是传统音乐观念与西方音乐观念的早期结合。

黄自的音乐美学论述主要集中在音乐欣赏方面。他认为音乐欣赏过程应该分为感觉、情感、理智三个阶段，并通过想象来沟通音乐与现实的关系。他说："音乐的'内容'即是'乐意'的蜕化，音乐的意义，当然就是音乐的本身，而不是借题于外界事物。纯正音乐的意义，不是言语可以解释的；纯正音乐所表达的情感，更不是文学可以描写的，音乐的妙处，正在此点。一张画、一首诗，

① 如萧友梅、赵元任、黄自、马思聪，冼星海、郑志声、江文也、谭小麟等音乐家。

② 青主：《乐话》，1925 年。

③ 五育指军国民教育、实利教育、公民道德教育、世界观教育和美感教育。

④ 蔡元培：《美育》，载《教育大辞典》，上海教育出版社。

把意义写得明显。但是因为明显的缘故,它的意义也只能止于斯、尽于斯。音乐泛,耐人寻味,你如此去想它也可,如彼去想它也可。"(黄自:《音乐的欣赏》,1929 年)他显明地表达了音乐不同与其他姊妹艺术的可塑、多义的美学特质。黄自认为"美"不是恒定不变的,它是人的一种意识形态,常因人、因地、因时而变。他说:"'美'本来没有一个固定的标准。从历史上看来,她是常变的,因为各时代人类'美'的观念不同,所以表现'美'的技术,也随时而异"(黄自:《西洋音乐进化史的鸟瞰》);"'美'本来是相对而不是绝对的名词。一代有一代之标准,一地有一地之典型,而各个人亦有其所好尚"(黄自:《乐评丛话》)。

青主是新乐成熟期较系统地论述音乐本质、音乐审美及其社会功能的音乐理论家。他那"音乐是上界的语言、音乐是心灵的表现"等音乐思想,20 世纪 30 年代以后曾对一些专业音乐工作者产生过一定的影响,同时,也长时期地受到一些音乐理论工作者的严厉批评与抨击。①

二、中国音乐史研究

中国新乐历程的中后期,音乐学界开始关注中国音乐史研究,它是新乐研究的重要组成部分。其因有三:一是其研究材料是中国传统音乐和中国历代的乐书乐志;二是其研究是在中国新乐思潮的影响下,突破了中国传统的史学研究方法,借鉴了西方新的思维方式和新的科学的方法,使梳理、剖析、解读后的中国传统音乐和中国音乐史与其时的新文化如出一辙;三是其研究逐步从认识音乐存在与意识的相互关系上建立了不同的新的音乐史学观念,这些史学观念开始建立在对音乐的起源、本质、规律三大根本问题的剖析、归纳和抽象之上。中国音乐史直到民国以后,由于西方音乐更多涌入,以西乐作参照系,梳理和研究中国历代的乐书乐志已成为不少学者乐于进行之事。早在 1916 年萧友梅就对中国传统民乐队进行了专题性的研究,曾以《17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》的专论,获得了德国莱比锡大学的博士学位。其后,中国音乐史在不同史学观的主导下出现了一批中国音乐史著作,有叶伯的《中国音乐史》②、童斐的《中乐寻源》③、郑觐文的《中国音乐史》④、许之衡的《中国音乐小史》⑤、田边尚雄的《中国音乐史》⑥、王光祈的《中国音乐史》⑦、孔德的《外族音乐流传中国史》⑧和杨荫浏的《中国音乐史纲》⑨等。另外,还有教材性质的中国音乐史著述,如萧友梅的《旧乐沿革》(1939 年)、缪天瑞编的《音乐史话》等。这些著作从各自不同的角度、层次,对中国音乐史进行了侧重点不同的研究,为中国音乐史学的发展奠定了良好的基础。其时新音乐工作者对中国音乐史关注的论文有:贺绿汀《中国音乐界现状及我们对于音乐艺术应有的认识》(1936 年);冼星海《现阶段中国新音乐运动的几个问题》(1940 年);赵沨《中国新音乐运动史的考察》(1940 年)等,从而形成了新乐成熟期中国音乐史研

---

① 详见本章第四节之五《音乐学家和音乐教育家》青主的音乐美学思想。

② 叶伯和的《中国音乐史》1922 年出版上卷,由作者自己发行。20 世纪 80 年代其下部被发现,并发表于《音乐探索》1988 年第 1 期。

③ 童斐:《中乐寻源》,中华书局 1926 年版。

④ 郑觐文:《中国音乐史》,大同乐会 1929 年出版发行。

⑤ 许之衡:《中国音乐小史》,商务印书馆初版"万友文库"本 1931 年版。

⑥ 〔日〕田边尚雄:《中国音乐史》,陈清泉译,商务印书馆"中国文化史丛书" 本 1937 年 5 月版。

⑦ 王光祈:《中国音乐史》,1934 年编入"中华百科丛书"由中华书局出版。

⑧ 孔德的《外族音乐流传中国史》(1926 年)等先后出版问世。

⑨ 杨荫浏在 1944 年《中国音乐史纲》的基础上,逐步修改和扩充,至 1981 年出版了巨著《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版 1981 年版。

究的兴盛。

叶伯和(1889—1945年)的《中国音乐史》上卷于1922年在成都出版,这是我国新乐历程中第一部中国音乐史著作,其下卷于1925年印行。叶伯和于辛亥革命前夕由日本留学归国,长期致力于新乐的传播和民族音乐研究。1914年,他应聘为国立成都高等师范学校(川大前身)[①]的第一任音乐教师。其间,叶伯和以西方科学的哲学思想作为史学指导,潜心编著了《中国音乐史》,阐述了中国音乐的整体变化,以及律调、乐谱等中国音乐形态系统的发展变化,向着客观地反映中国音乐历程迈进了一大步。正如叶伯和著述的自序中写道:“编写音乐史,第一项要注意一个时代人文的发展;第二项才是考证历代作品的成绩。……要把以前一切旧观念都打消,再用一副哲学、科学的新眼光来观察他。”[②]显而易见,叶伯和倾向于哲学音乐史观。在撰写体例上,他用音乐本体的发展逻辑去看待和描述音乐史的进程及其演变,因而他的著述用“发明、进化、变迁、融合”四个新的时代分期作音乐史发展的逻辑结构。他反对传统治史中简单的史料堆积,将关注的重心转向探索音乐史发展过程本身的思辨,致力于发现音乐史进程中超出一般史家视野之外的概念或模式。企图通过思辨导引出音乐史发展的动因,抽象规律,解释历史,预示未来。

王光祈的《中国音乐史》是以律、调、谱、器为纲目和著述结构,以中国乐律学的进化为主线撰写的著作,他是我国新乐历程中第一位用进化音乐史观[③]研究中国音乐史的有着卓越贡献的音乐学家。王光祈从1923年起开始系统地将西方音乐介绍给国人。他先后著述了《欧洲音乐进化论》多种论文及专著,旨在使国人了解西方音乐文化进化的科学性,以资借鉴。他说:“中国人不懂西洋音乐,可也,不懂西洋音乐进化,则不可也。”[④]因此,无论是对音乐史的源头、发展历程,还是对其规律的研究,都是在文化现象进化思维的框架之内。这从其著作的自序和章节名称上已一目了然。自序说:“(过去)只有‘挂帐式’的史书,而无‘谈进化’的著述。从前‘纪事本末’一类书籍近于言‘进化’矣”。因而其章节名均用进化命之“律之进化、调之进化、乐谱之进化、乐器之进化、舞乐之进化、歌剧之进化、器乐之进化”[⑤]。

杨荫浏对中国音乐史的研究是从国乐研究开始的。他身体力行,踏踏实实地对国乐做深入细致的研讨工作,并在此基础上于1944年完成其名著《中国音乐史纲》。此书内容充实,对史料力图辨伪求真,注意到书本材料与活的音乐的联系,注意到对雅乐与俗乐关系的把握,注意到深入研究戏曲音乐的重要性。杨荫浏《中国音乐史纲》的问世,无疑是新乐时期中国音乐史学的重要成果。杨荫浏以《中国音乐史纲》为基础,穷毕生精力,经过了多次修改阶段,最后完成了巨著《中国古代音乐史稿》上下册[⑥]。《史稿》“是他毕生研究对中国传统音乐和古代音乐的概括性总结性的巨著,也是现代时期中国古代音乐通史发展半个世纪以来的里程碑”[⑦]。《史稿》以广博的史料信息,充分的篇幅、实验和实证的科学方法,考证和选取了丰赡的史料,描述了中国古代各个历史时期音乐文化的累累成果。著作采用了实证主义的具体分析和分类解剖的方法。如用仿制律管的实验方法,用实证手段研究乐律和俗乐等。所以《史稿》总体上是趋向于实证音乐史观。

① 国立成都高等师范学校是当时全国最早开设“乐歌专修科”的学校。

② 田可文:“音乐历史的观念”,《中国音乐学》1989年第2期,第79页。

③ 进化音乐史观是建立在达尔文人类进化论基础之上的音乐史学观。

④ 王光祈:《欧洲音乐进化论》,上海中华书局1924年版。

⑤ 王光祈:《中国音乐史》(自序与目录),广西师范大学出版社2005年版。

⑥ 《中国古代音乐史稿》完成的时间远古至宋代部分上中两册于1964年完成,增补元、明、清后的修订稿于1980年完成,两稿均超出本书的论述范围,在此作为《中国音乐史纲》的后续研究的介绍。

⑦ 冯文慈:“转向唯物史观的起步”,《中国音乐学》1999年第4期,第18页。

叶伯和将历史的哲学思辨与音乐史研究初步结合，使他的著作注入了科学的内蕴，而获得了光彩。王光祈用进化论科学思想和“音乐艺术是人类生活的表现”的唯物高度，将音乐史与经济、政治、哲学、宗教以及其他姐妹文艺密切联系，并浓缩了相当丰富的史学、史前学、哲学、物理学、文化艺术史等学科知识，使他的著述具有朴素的唯物史观。杨荫浏强调音乐实践，强调音乐作品在音乐史中的重要地位。“音乐史不能是没有音乐的音乐史”，“搞音乐史必须以音乐实践为基础，没有实践，不重视实践，很难搞出真正有价值的音乐史”①；“为服务于音乐实践而研究律学”②等均在一定程度上显现了“实践第一，认识第二，实践先于理论”的唯物史观。除此之外，20 世纪 20 年代还有郑觐文特别重视史料的《中国音乐史》，20 世纪 30 年代还有田边尚雄文化视野比较宽阔的《中国音乐史》，20 世纪 60 年代李纯一注重考证的《中国古代音乐史稿》和廖辅叔用社会发展观分期的《中国古代音乐史》。其后还有沈知白的《中国音乐纲要》、许健的《琴史初编》、吴钊的《中国音乐史略》等。

三、民族音乐学研究

民族音乐学是 19 世纪产生于西方音乐学的新兴分支学科，它是以调查研究不同社会制度、不同发展水平的各国、各地区的民族音乐，从中找出与音乐有关的诸种规律的科学。亦称作“比较音乐学”、“音乐人类学”。但其内涵及着重点则略有不同，比较音乐学侧重于比较方面，音乐人类学则强调了早期社会中音乐发展演变与人类发展进步的关系，民族音乐学着重调查研究不同民族、不同国家、不同地区的音乐特征；探讨这些音乐与地理、历史以及其他文化的联系；编写民族音乐志或地区音乐志，从中得出若干与音乐有关的结论；从整个社会背景、大文化环境上研究音乐等。

中国民族音乐学研究自古就有重视乐律学理论研究的传统。20 世纪后正值中国的新乐时期，王光祈最早将柏林学派的音乐民族学引进东方，是我国民族音乐学研究的先驱。他力图从音乐民族学的角度研究中国传统的音乐理论，并将中国音乐列入世界三大乐系之中，在音乐的广阔背景中加以考查，著有《东西乐制之研究》等 17 部，论文几十篇。王光祈认为“‘中国乐系’不但流入四邻各国，并且南渡爪哇，西涉南洋群岛，以至于南美洲”③，说明中国音乐在世界音乐中的地位与影响。王光祈开东方民族音乐学之先河。在《东方民族之音乐》中，他认识到乐谱不能穷尽所有乐制的音高关系：“爪哇乐制中既有所谓‘四分之三’音，那么，我们若用五线谱去抄写，原是很不合适的(因为西洋五线谱，只有半音与整音无四分之三音)。”④用“四分之三音”⑤说明东西方音乐是“不同之不同，而不是不及之不同”，二者应该并重。为此，王光祈广泛地参考了英、法、德等欧洲各国的有关资料，用比较音乐观审视了中国、蒙古、朝鲜、日本、越南、缅甸、泰国、印度尼西亚、印度、伊朗、阿拉伯、土耳其等东方各国音乐。从音乐形态学⑥的角度提出：“中国是单声线型的主调学，西方是纵向的和谐学”，“西洋重‘谐和学’，而中国则重‘主调学’”。中国的“谐和之学，

---

① 乔建中：“杨荫浏先生的音乐之路”，《中国音乐学》1999 年第 4 期，第 6～7 页。

② 杨荫浏：《律学的目的性与倾向性》，载缪天端：《律学》，音乐出版社 1965 年 1 月修订版第 1 页序。

③ 王光祈：《东方民族之音乐》，中华书局 1929 年版。

④ 王光祈：《东方民族之音乐》，中华书局 1929 年版。

⑤ 王光祈：《东方民族之音乐》，中华书局 1929 年版。四分之三音是指在民族音乐中大于半音而小于全音的音，以全音为 1 的话，此音为 3/4；若以半音计算，它是半音的一半，故亦称作中立音。

⑥ 音乐形态学是探讨音乐结构的学问。它根据音乐的形态即具体音乐作品的样式、结构、逻辑、音乐语言、风格和有型材料等来研究音乐的形式与内容诸关系的学科。

虽自古有之，然极不发达，故制谱者为力求变化较多起见，亦专在‘主调’种类方面，设法增多，以新耳目”[①]。从音乐表现形态的比较上认识中西音乐是直观的，也是本质的。西方的纵向和谐是在西方宗教思想和宗教活动的影响下形成的，过多地强调立体化音响的神秘感受，旋律退于二线，成为立体和声进行的表层音运动。旋律型的构成受到纵向立体音乐的极大制约而呈单音跃迁状态。音乐表现的主体是纵向和声关系，是和弦的功能连接。中国音乐则是单声线型主调学，是在远古图腾净化了的线条美开始，便呈现出一种时间进程自由流动的线状织体，形成了独特的横向发展的“线型”。这种单声线型的中国音乐已积淀数千年，早已凝冻成美的永恒，成为中国民族音乐的审美趣味、艺术风格和心理结构。在调式、节奏、旋律线等诸多方面形成了异彩纷呈的表现样式，旋律的长音被花腔和器乐填满了，甚至打击乐也采用与曲调融为一体的旋律打法。音乐的横向运动蕴积了极其丰富的表现意义，旋律的自由运动形态内蕴了特定含义而形成了完美的线型整体。这种织体形态更加着意于构成一种没有痕迹的平滑的音高曲线，单独承担了音乐表现内容的全部。甚至在多声织体上也表现出横向结构的多线思维特点，形成了“分层变奏”等多线流动、多线并进的织体样式。对使用中国音体系的诸民族来说，它早已升华为一种审美理想。王光祈在民族音乐学研究中突出了科学改造中国音乐的积极作用，将中国音乐放到 20 世纪的科学视野中去观察，在多方面打破了“欧洲音乐中心论”。西方音乐经过了 20 世纪的科学洗礼，其理性认识、科学方法合理有序。“西洋近代因科学发达之故，所以音乐方面大受其赐”，“中国人不懂西洋音乐，可也。不懂西洋音乐进化，则不可也（因研究西洋音乐进化，可以改造吾国音乐师资，其中所用之科学方法，尤可取材）”[②]。

民族音乐学理论中埃利斯的音分标记法也由杨荫浏、沈知白、缪天瑞[③]等人介绍到中国，音分标记法在杨荫浏等人的民族音乐的定量分析、实地考查、比较研究等方面起到了十分重要的作用。所以杨荫浏是推进中国民族音乐学发展的重要音乐学家，他也是中国传统音乐的主要传人。他对中国民族音乐的各大部类都有所涉猎，穷毕生的精力搜集、整理和研究中国民族音乐遗产，力图沟通中西音乐的学术隔阂和解决民族音乐的古今脱节现象，尤其在民族音乐学中的史学、乐律学、乐谱学、乐器学等方面，作出了突出贡献。杨荫浏（1899—1984 年）是江苏无锡人，自幼便开始学习民间乐器演奏和工尺谱，10 岁时曾从美国传教士郝路义女士学习钢琴、乐理，其后又学习了和声、对位、复调等西洋作曲技术理论；12 岁入“天韵社”，从吴畹卿学音韵和昆曲；后又向阿炳等民间艺人学习弹琵琶和三弦，并经常参加他们的演出活动。1932 年入燕京大学选修音乐。其后任哈佛燕京学社研究员（1936 年）、燕京大学教授（兼授《中国音乐史》，并开始了乐律学研究）、青木关国立音乐院教授（兼国乐组主任，1941 年）、金陵女子大学音乐系教授等。从杨荫浏的一生可以看出，他满腹中西音乐知识，一直投身于民族音乐学的研究之中。他深感我国历史悠久，地域宽广，民族众多，民族音乐容量大，成分复杂，整理起来十分艰巨，而且用科学的新方法研究中国民族音乐开始较晚，中国民族音乐还没有经过 20 世纪科学、系统的整理，还“没有形成清楚而具体的结构，尚难提纲挈领地令人一望而知”，还只能提供“十分浅薄的材料”，因此提出需要有一个“伟大而合理的计划”[④]。杨荫浏一生就是为这个“伟大而合理的计划”而奋斗，团结各方

---

① 王光祈：《西洋制谱学提要》（自序），载《王光祈文集（音乐卷）》，巴蜀书社 1992 年版。

② 王光祈：《西洋音乐史纲要》（上、下册）1937 年 12 月。

③ 缪天瑞的《律学》全面运用了埃利斯的音分标记法，此书出版为 1950 年，音分标记法已超出本书的论述范围，故略。

④ 均引自杨荫浏的《国乐前途及其研究》，原文连载于 1942—1944 年间的《乐风》杂志。

人等从事民族音乐学研究,按历时、共时、各地、各门类、死的、活的进行专门分工研讨,然后系统地整理出来。这是一个耗时久远、多人努力、共同完成的艰巨事业。经过多年对中国民族音乐的研究,杨荫浏写出了《音乐业务参考资料十二种》①。

抗日战争时期,中国民族音乐学的调查和研究工作在解放区得到了一定程度的展开,主要是延安的中国民间音乐研究会和鲁迅艺术学院音乐系,曾对陕甘宁边区做了较大规模的民族音乐的调研工作。这一工作为其后抢救民族民间音乐遗产,编辑出版有关中国民间歌曲、戏曲音乐、曲艺音乐、民族民间器乐曲、歌舞音乐的民族音乐集成工作开了个好头②。

第十节　中外音乐交流

在中国音乐历程中,中外音乐交流有两次高潮:第一次高潮是在南北朝隋唐时期;第二次高潮是从清末民初的学堂乐歌开始,它是在"洋务运动"、"戊戌维新",以及五四运动的呼唤中,冲破封建社会的樊篱,使中外音乐交流进入一个新的前所未有的高潮期。从整个中国音乐历程观察,第二次高潮对于中国新乐时期新型民族音乐的探索,产生了极其深刻的影响。剖析这一高潮的成因,其主要推动力量来自五个方面:其一是学堂乐歌的引进是中外音乐文化交流的主体;其二是提出了建立中国"国民乐派"的口号,这标志着中外音乐文化交流的深入发展;其三是新型民族音乐作品的问世,为中外音乐文化交流结出的丰硕成果;其四是中国留学生对中外音乐文化交流的重大贡献;其五是来华外籍音乐家对音乐文化交流的贡献。

一、音乐交流中诞生的学堂乐歌

学堂乐歌自日本引进后,在中国社会上引起极大的反映,在全国范围内被中国人迅速而普及地接受,成为中外音乐文化交流、融合和升华的载体,成为新乐传承和传播的主体。在当时中外音乐文化交流中产生两种音乐:一种是基督教会音乐;另一种是学堂乐歌。前者是一种局部现象,是中国人皈依基督教所接受的音乐文化;后者是一种普遍现象,是中国人民大众乐于接受的音乐文化,是民族生存危急时刻的爱国主义所需要的音乐品种。所以前者为支流,后者为主体。

学堂乐歌之所以成为中外音乐文化交流的主体,其因有三:一是学堂乐歌吻合了社会发展的步伐,符合社会生活的需要。当时,业已沦为半殖民地半封建社会的中国,封建王朝行将就木,维新变法和新文化运动,使中国社会生活在广阔的领域中经历着翻天覆地的变革。学堂乐歌在封建体制向民主体制转折,旧教育体制向新教育体制转折之际,在民主革命的新思想迅速传播,激情高涨的新青年奋发向上之时,以鲜明的爱国、民主、科学启蒙的社会功利目的,反映了社会进步的主流,因而,决定了它必然获得迅速地传播和发展,成为中外音乐交流的主体,成为我国民主主义音乐文化的开端。二是学堂乐歌的曲调是从日本转手的西洋音乐,这些音乐多产生于西方的大革命时期,其音调坚定、高昂、雄壮、豪迈、激动,是亢奋高咏之调。曲调内蕴了脉冲式的律动,

① 这一参考资料虽超出了本书的论述范围,但它是集杨荫浏中国民族音乐学研究的方法论方面的总结。

② 关于抢救民族民间音乐遗产,编辑出版有关中国民间歌曲、戏曲音乐、曲艺音乐、民族民间器乐曲、歌舞音乐的民族音乐集成工作在全国各地全面开展是1979年开始的。

强有力的节奏和积极向上的动性旋法[①]，具有号召性、鼓动性和催人奋进的音乐特质。这样的音乐与人的兴奋、上涨的生理情绪同步，也与当时中国的社会因素在人心理上产生的情感契合。而中国传统音乐则产生于漫长的以小农经济为基础的封建社会，与落后的生产关系、平稳渐变的社会发展一脉相承，与温柔乡的轻歌曼舞、佐酒进食的燕乐背景、礼仪祭典的庄严肃穆、勾栏路岐的俚歌谣曲默契吻合。经数千年的积淀，虽有浩如烟海的民歌和歌舞，数以百计的说唱、戏曲和器乐品种，也出现过演唱、演奏、创作、理论多方杰出人才，更蕴藏了浩繁的音乐文献和根深久远、绵延不断的口头音乐遗产，但依曲填词、移步不换形、不破不立、亘古不变传承的法则，以柔美、典雅、悠闲，恬静、清淡、和谐、空寂、寥落的"和、叹、柔、轻、淡"[②]的音乐内质，在近代我国民族音乐的理智重建中已无可逃避地裸露出自己的弱点。中国传统音乐再不借外力改革，便容易与时悖进，容易与人们的社会心理格格不入。而学堂乐歌的歌词是新文化运动，尤其是新诗运动的产物，积极向上、与时俱进。所填西乐曲调无论是情绪或音调，还是旋律、节奏、节拍，多具有生机勃勃的动性内力。词和曲均恰合了时代精神。三是明末清初时期的阵阵西风，吹开了古老中国闭关锁国的帷幕，西乐开始在局部影响中国音乐。在被中国上层社会和广大教民接受的同时，也积淀了相应的西乐观念、西乐理论和表演技能。外国传教士利玛窦、徐光启、徐日升、德礼格，乃至康熙皇帝等一些具有重大影响的人物积极推行西乐，为西乐在中国的普及打开了方便之门。封闭的中国传统音乐的樊篱被冲破后，西乐急流便一泻千里，势不可挡，形成广泛普及西乐的必然态势。此时，中国传统音乐却一仍旧贯，没有在其内部的发展中走向近代化，人们普遍存在着中国传统音乐要在内部破旧立新，积极与时代文明同步的渴望。它既是中国社会接受外力的内因，也是学堂乐歌面世后迅速普及、成为中外音乐交流的重要的主体因素。

二、音乐交流的"国民乐派"

"国民乐派"的主张是1919年五四前后的新文化运动中，在我国蔡元培、王光祈、刘天华、黄自、萧友梅等音乐家、思想家、教育家们的言论中提出来的。他们从欧洲音乐历程中得到启发，受19世纪欧洲"民族乐派"和我国新文化运动的影响提出来的。"国民乐派"的主张就是"洋为中用""中西融合"，其含义与19世纪西方的"民族乐派"相同。中外音乐交流在"国民乐派"音乐家们的共同努力下，有了长足而深入的发展。

蔡元培(1868—1940年)是中国专业音乐教育的奠基人，他的言论直接影响了我国新乐期"国民乐派"的形成。1919年他担任"北京大学音乐研究会"会长，该会的宗旨是："研究古今中外之音乐，评其得失，考其同异，截长补短，冶中西于一炉，更发挥而光大之。"[③]中国音乐走"洋为中用""中西融合"的发展道路，在当时被音乐界所普遍接受，成为一种主导思想。该会下设古琴、琵琶、昆曲、钢琴、提琴、唱歌、丝竹等研究组。王光祈主张要发展"可以代表'中华民族性'的国乐"，其根基是"建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的"。先要"整理吾国古代音乐"，"采集民间

① 西乐旋律多采用上行抑扬格，尤其是弱起上行四度，容易产生挺进感；多采用下行的跳进旋律，尤其是下行扬抑格旋律四度，易产生坚定、沉稳的感觉；多采用和弦分解进行，使旋律本身带有和声力度，及其和声序进功能；多采用三连音和连续三连音进行，用其打破正常的二倍分的节奏划分，产生不平衡向平衡的期待反应，使旋律产生动性，有时用模仿号角产生挺进性。多采用连续切分音或连续附点音符，用律动和节奏的不平稳产生波动；多采用上行导音到主音的进行，利用导音到主音向心力产生旋律的倾向性。

② 这里所指的"和"是音乐符合的人伦之和，"叹"是音乐如叹息状的表现形态，"柔"是软化和柔性曲调的音乐性，"轻"是音乐重音位置的丰富和重音弱化性，"淡"是音乐纵向关系的淡化性和横向线性关系的丰富性。

③ 蔡元培："北京大学音乐研究会"会刊，《音乐杂志》(1920—1921年)。

流行谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把它制成一种国乐。这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上"[①]。王光祈倡导的"中华民族性的国乐"就是"国民乐派"的主张。刘天华认为新的国民音乐(新音乐)应该是："一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中打出一条新路来。"[②]赵元任主张试验"中国化"和声与歌曲创作中注意汉字声韵，重视"保存和发展"中国音乐的"国性"。认为中西音乐研究中要"辨清楚哪一部分是不同的不同，哪一部分是不及的不同"[③]，不要盲从西方。黄自主张创造"民族化的新音乐"。他认为中国音乐应该走欧洲民族乐派的道路，利用"西洋好的音乐的方法"，"来研究和整理我国的旧乐与民谣，由此就不难产生民族化的新音乐了"。他认为，"文化本来是流通的，外族的文化，只要自己能吸收、融化，就可变为自己的一部。主张绝对排斥西乐的先生们一定忘了他们今日所拥护的'国乐'，在某一时期也是夷狄之音"，"把西洋音乐整盘的搬过来与墨守旧法都是自杀政策"[④]。但黄自仅从中国记谱法、乐器等方面进行中西比较，得出"西乐确较国乐进步得多"，"用历史的眼光看来，中国音乐进展的程度只可比诸欧洲的12、13世纪"[⑤]。这种言论忽略了中国民族音乐的特质，带有以西乐为准绳的"以西衡中"的观念，因而得出中西音乐有先进与落后之分的错误结论。萧友梅建立"国民乐派"的思想十分明确。他不同意"投降于西乐"，认为"必须创造出一种新作风，足以代表中华民族的特色"的"国民乐派"。他把这一过程看得相当长，"是否在这个世纪内可以把这个乐派建造完成，全看吾国新进作曲家的意向与努力如何，方能决定"[⑥]。在运作途径上，他主张在搜集整理中国传统音乐的基础上创作。但萧友梅的前期论文中强调西乐是具有世界性的普遍而典范意义[⑦]，与其后的观点"国民乐派"的需要参考西乐的说法自相矛盾。但总体认识是趋向进步。在萧友梅认识的转变过程中，始终伴随着"欧洲乐器已成为世界化之工具，中国乐谱落后、中国教授法落后；搜集、整理旧民歌和器乐小调应配以和声[⑧]；中国国乐'不必限定用何种形式，何种乐器'，或用中国固有乐器[⑨]，或用西乐钢琴、提琴；均可"[⑩]等崇西的言论，但不宜以"全盘西化"视之。萧友梅晚期强调更多的是建立中国"国民乐派"的问题："音乐的骨干是一民族的民族性"，等等[⑪]；"余并非主张完全效法西

---

① 王光祈：《欧洲音乐进化论·著书人的最后目的》，中华书局1923年版。

② 刘天华：《国乐改进社缘起》，载《新月潮》1927年6月第1卷第1期。

③ 赵元任：《新诗歌集·序》，1928年6月。

④ 黄自：《怎样才可产生吾国民族音乐》，载1934年10月21日上海《晨报》。

⑤ 黄自：《怎样才可产生吾国民族音乐》，载1934年10月21日上海《晨报》。

⑥ 萧友梅："关于吾国新音乐运动"，《音乐月刊》第1卷第4号，1938年2月1日。

⑦ 萧友梅早期错误思想的表述，可见其文《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，载北京大学音乐研究会：《音乐杂志》第1卷第3号，1920年5月31日。其中他注"西洋音乐"说："本来不能叫它做西洋音乐，因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般，因为音乐没有什么国界的。"这一错误论点，后来通称"音乐无国界论"，它与人们通常所说"音乐沟通人际感情不受国界限制"的论点是不同的。

⑧ 萧友梅：《关于吾国新音乐运动》，载《音乐月刊》第1卷第4号，1938年2月1日。

⑨ 中国固有乐器主要指钟、磬、琴、瑟；或用前代由外国流入之乐器。有人认为乐器名为一字者是华夏旧器，其他均为不同时期由外流入。

⑩ 萧友梅："复兴国乐我见"，《林钟》1939年6月。

⑪ 萧友梅：《音乐家的新生活》，正中书局1934年版。参见廖辅叔为该书所写的"编写经过"，载《萧友梅音乐文集》(1990年)，第411页。

乐，不过学得其法，藉以参考耳"①等。

这批主张建立"国民乐派"来发展中国音乐的音乐家，指明了借鉴西方音乐之目的是探索中国传统音乐在新乐历程中的承传和发展。对西乐只是借鉴，用西乐之法、之技、之形，洋为中用、中西融合，搜集以古乐和民间谣曲等国乐精粹，创造出全新的民族新乐。虽然中西音乐相互交流中，他们向西方介绍国乐，又用西乐之法整理传统音乐，作出了杰出的贡献，具有开拓和开创意义。但是，"国民乐派"人物在多方面进行有益探索的同时，也存在这样或那样的缺点。如在音乐创作上，主张音乐的民族性、民族化，但缺乏大众化的深厚根底。在东、西音乐的认识上，对于东、西两种民族乐派所从属的不同音体系缺乏分析和比较等。

三、音乐交流中的新乐作品

我国新乐历程中的中外音乐文化交流产生了一批借鉴西乐品种、结构形式或作曲技法的新乐作品。这些作品已跳出钢琴曲《和平进行曲》②等单纯地模仿西乐的阶段，开始运用民族音乐素材等因素和西方音乐方法等元素的融合，取得了长足的发展。其中著名的作品有：运用西乐复调与和声的方法与中国传统音乐素材基础和神韵相结合创作的钢琴曲《牧童短笛》（贺绿汀）；有借鉴西乐清唱剧的音乐品种和音乐表演形式与中国人民熟悉的生活和题材相结合创作的《长恨歌》（黄自）；有吸收西乐动性旋法和民族音乐素材及其乐器相结合创作的《光明行》等二胡曲（刘天华）；有运用西方大小调的动性旋法与中国五声性旋律结合创作的各期各层各类的大量歌曲；有吸收西欧印象派的音乐表现特点和大合唱的表演形式与中国民族音乐素材相结合创作的里程碑式的作品《黄河大合唱》（冼星海）；有借鉴西方古典歌剧的表现特点和形式与中国民族音乐旋律、剧情相结合的新歌剧《白毛女》（李焕之等）；有运用西洋乐器与中国乐器结合创作的钢琴伴奏的二胡独奏曲《秋感》（吴伯超）；有采用西方作曲技法和交响乐形式创作的管弦乐《孔庙大晟乐章》（江文也）。其后这类作品百花齐放，无论数量和质量都有了明显的提高。被世界人民称为"蝴蝶恋人"的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》便是一例。在中外音乐交流中产生的这些新乐作品，有人贬称为"混血儿"、"不中不西"、"非驴非马"、"貌合神离"等，不承认其为中国民族音乐。笔者认为这是中国音乐借鉴西方音乐的品种、形式、技法的积极成果，为我国新乐的尽快发展积累了丰富的经验，推动了我国新乐的快速发展，是值得肯定的历史现象。它们的产生正标志着中国音乐新的发展成就，显现了与前相异的一种新的中国音乐的表现形态。因此在多年的表演实践中，群众喜闻乐见，早已无可置疑地成为中国人民心目中的新民族音乐，成为中国与时俱进的优秀的新乐作品。

中国传统音乐并不是一种凝固性而封闭的音乐，它是在不断融合多方元素、不断发展的音乐。我国新乐历程中产生的这批借鉴西乐品种、结构形式或作曲技法的新乐作品正是发展中的产物。古老的中国音乐进入新乐期后，人们的社会生活发生了急剧变化，中国人的审美观自然而然地因时而变，在音乐上突破儒、道审美观主导下的谐和、中庸、含蓄、空灵、恬淡、超脱和虚静，逐渐被新乐取而代之，成为中国音乐审美的主流。那种冰箱式地保存古老中国音乐的阴柔和含蓄的做法，认为中国音乐越古色古香越好，越有"原汁原味儿"的观点是不可取的。这一观点早在1927年8月就受到赵元任的批评，他说："这种错误的根源是由于他们的一种'博物院的中国的

① 萧友梅：《听过来维思先生讲演中国音乐之后》，1932年12月3日。

② 钢琴曲《和平进行曲》是赵无任1915年1月在上海的《科学》杂志上发表的，它是中国历史上第一首钢琴曲。

观念。不但对于音乐,对于好多事情,他们愿意看着中国老是那个样子,还是拖着辫子,还是养着皇帝,还是弋呵尢呵的挑水抬轿,……我们不能全国人一生一世穿了人种学博物院的服装,专预备着你们来参观。"①赵元任所说的这段话值得回味。

四、中国留学生对音乐交流的贡献

在新乐历程中,中国留学生对中外音乐文化交流的贡献以20世纪30年代始为界,可分为前后两个时期。前期中国留学生在中外音乐文化的交流中以传播西洋古典音乐为主线,为中国新乐的形成与发展起到了积极的启蒙作用。前期中国留学生的贡献主要表现在四个方面:其一是学堂乐歌的引进。一些留日学生,以沈心工(1902年留日)、李叔同(1905年留日)、曾志忞(约1901年留日)、高寿田(20世纪初留日)、冯亚雄(1905年留日)最为突出。他们以填词为主的乐歌敲开了封闭的国门的同时,推广了西洋歌曲、西乐知识、作曲技法和音乐观念。其二是以西方为蓝本的专业音乐教育机构的建立。一些留欧学子如萧友梅(1901年留日、1912年留德)、杨仲子(1904年留法)等,在中国积极筹建了各种专业音乐教育机构,到1927年,"国立音乐院"在上海正式成立,标志着西方音乐文化在中国全面传播有了教育基地。其三是留洋学子成为"洋为中用"的专业音乐创作的先锋。赵元任(1920年留美归来)、萧友梅、青主(1912年留德)、马思聪(1923年留法)、应尚能(1923年留美)、江文也(1923年留日)、黄自(1924年留美)、陈洪(1926年留法)、郑志声(1927年留法)、谭抒真(1928年留日)、冼星海(1929年留法)等人的专业音乐创作,奠定了新乐历程中艺术歌曲形式的开端。其四是西洋音乐学理论的迅速传播和中国传统音乐学理论的科学疏理。以留德的王光祈(1920年)为首的留学生,为此作出了功不可没的具有开创意义的贡献。他们不仅向国人介绍西方(德国)音乐的发展情况和现代音乐学理论,并且运用音乐学理论和近代科学思维方法重新解读了中国传统音乐。既开阔了国人音乐学新视野,也使外国人认识了中国传统音乐。

新乐后期指20世纪30年代以后,中国的归国留学生日益增多,以上海国立音专为主要基地,不仅系统地介绍西方作曲理论,培养出掌握西乐专业作曲技能的人才,也在音乐表演领域培养出众多出类拔萃的歌唱家和演奏家。中外文化交流从启蒙走向成熟,从浅层走向深化,从局部走向全面和系统,从学习借鉴走向融合创新,中外音乐文化交融发生了质的变化,迈出了全新的步伐。后期中国留学生的贡献主要表现在五个方面:其一是在创作和收集民族音乐方面作出了杰出的贡献。谭小麟(留美1939年)在国立音专学习期间②已创作有不少民乐合奏曲,并搜集整理了苏南吹打乐。他留美③的目的就是为了发展民族音乐。正像他的导师欣德米特所言:"在中西两种音乐文化之间,他也会成为一位明敏的沟通人。"④其二是音乐创作中用西方现代作曲技法成绩斐然。中国留学生的学习范围早已超越西方古典乐派,不少创作实践已涉猎了浪漫派之后的新作曲技法。马思聪⑤的交响乐创作以维也纳乐派为基本手法,在和声运用上却有法国印象派的表现痕迹。在其小提琴独奏曲《摇篮曲》⑥中,探索地运用了民族色彩性和声⑦。留日的江

① 赵元任:《新诗歌集·序》。

② 留美留学生谭小麟,1932—1939年在上海国立音专学习作曲理论及琵琶。

③ 谭小麟留美师从德国著名作曲家、音乐理论家欣德米特。

④ 〔德〕欣德米特《谭小麟曲选》序,载《音乐艺》1980年第3期。

⑤ 马思聪留法时研究过德彪西以及对德彪西产生过影响的俄国作曲家穆索尔斯基。

⑥ 马思聪1935年创作的小提琴独奏曲《摇篮曲》。

⑦ 苏夏:"论马思聪的音乐创作"(下),《中央音乐学院学报》1985年第2期。

文也[①]直接运用西方现代音乐流派的创作思想和表现技法。创作了多调性或无调性的钢琴曲《小品十六首》,用民歌音调与转调、离调、无调的现代作曲技巧结合创作了管弦乐声乐套曲《台湾山地同胞歌》。其三是促进了西方音乐表演技术在中国的发展。20 世纪 40 年代,身怀西方声乐、钢琴、器乐表演技术归国的留学生为数增多。这些人在专业技能与素养上均有较高造诣。如钢琴专业李献敏、李翠贞、李嘉禄、丁善德;声乐专业黄友葵、喻宜萱、郎毓秀、周小燕、赵梅伯、斯义桂;小提琴专业马思聪等。他们不仅在音乐表演方面加速了中外音乐文化交流,也在更高更深的层次上拓宽了音乐交流的专业层面。其四是促进了我国新乐演出机构的建立和新乐演出活动的开展。马思聪创办了中华交响乐团[②],亲任指挥,并演出了他的《思乡曲》、《塞外舞曲》以及莫扎特的第四交响曲。郑志声指挥演出了贝多芬《第七交响曲》和他的歌剧《郑成功》及合唱曲《满江红》。此时台湾交响乐团也演出了不少西方交响乐作品和一些中国题材的交响乐作品。其五是中国留学生在世界各国乐坛的优异表现,使民族精神为之振奋。冼星海留法之作《风》(女高音、单簧管与钢琴)受巴黎音乐界赞赏;江文也留日之作《白鹭的幻想》(管弦乐作品 1934 年)、《盆踊为主题的交响组曲》(1935 年)、《赋格组曲》(1937 年)、合唱与管弦乐《潮音》(1936 年)连连在日本获奖。管弦乐《台湾舞曲》在德国获奖。《台湾山地同胞歌》和《长笛奏鸣曲》入选巴黎万国博览会上的音乐演出。钢琴曲《五首素描》与《十六首小品》入选威尼斯第四届现代音乐节[③]。他的管弦乐作品由日本 NHK 交响乐团演奏并制成唱片。赵梅伯 1933 年获布鲁塞尔皇家音乐家声乐头等奖。郑志声 1935 年获法国巴黎音乐戏剧学院作曲与乐队指挥奖。黄友葵 1933 年在芝加哥世界博览会音乐合唱节目中任领唱。喻宜萱 1935 年赴美留学期间赴纽约、费城、旧金山、佛罗里达举行独唱音乐会,其后又在巴黎、伦敦举行独唱会,颇有影响。周小燕(留法)1945 年在巴黎国立大剧院以清唱剧形式演唱了歌剧《蚌壳》[④],被誉为“中国之莺”。1946 年应邀赴英国伦敦白宫剧场演出,接着到卢森堡、瑞士等地举行独唱音乐会。1947 年参加第一届布拉格之春音乐节演出后,又应邀在捷克斯洛伐克和华沙演出。1949 年赴美学习[⑤]时,在纽约卡内基音乐厅举行独唱音乐会,奠定了她在国际乐坛的声誉。

五、外籍来华音乐家对音乐交流的贡献

在我国新乐历程中,外籍来华音乐家对中外音乐文化交流作出了杰出的贡献。其贡献主要表现在五个方面:其一是外籍来华音乐家对音乐教育的贡献。20 世纪后半叶,我国沿海城市的音乐院校聘请了不少外籍音乐家。如钢琴家查哈罗夫[⑥]被“国立音专”聘为“特约教员及键乐器组主任”。在该组中的外籍钢琴教师还有拉查雷夫、皮利毕特可夫夫人、阿萨可夫、柯斯特维支和萨哈罗华[⑦]。“国立音专”还聘请了苏士林、舍利凡诺夫夫人等声乐教师,以及小提琴教师法利国[⑧]、大提琴教师佘甫磋夫、长笛教师丕且纽克、双簧管教师沙利且夫、单簧管教师维尔尼克、大

① 江文也留日时涉猎了“新古典主义”、“表现主义”、“十二音”等 20 世纪西方音乐,其创作早已超越了西方古典主义、浪漫主义音乐的影响,直接运用巴托克、法国“六人团”等现代音乐流派的创作思想和表现技法。

② 马思聪于 1940 年在重庆协助中苏友协创办了中华交响乐团。

③ 梁茂春:“江文也音乐创作发展轨迹”,《中央音乐学院学报》1984 年第 3 期。

④ 《蚌壳》是齐尔品根据中国民间故事所作的歌剧,后更名为《农夫与仙女》。

⑤ 1949 年周小燕赴美学习,跟男低音歌唱家斯义桂进修。

⑥ 钢琴家查哈罗夫曾任彼得堡音乐院教授。

⑦ 萨哈罗华由音专毕业后留学比利时深造归来后参加该组的。

⑧ 一译富华,及黎夫雪。

管教师佛丁拿、大号教师多波罗伏斯等①。这批外籍音乐家有纯熟的西洋音乐技艺和精深的艺术造诣,严肃认真的治学态度,培养了不少懂得西方音乐知识和技能的中国音乐家。仅钢琴家查哈罗夫就培养了一批钢琴艺术上卓有成就的音乐教育家:李献敏、李翠贞、丁善德、江定仙、巫一舟、易开基、范继森、吴乐懿等。"福建音专"聘请了德国、保加利亚、美国等一批外籍音乐家担任教学工作。他们是德国的马古士、曼者克及夫人、保加利亚的尼哥罗夫、美国的阿伯尔特·福禄等。外籍音乐家特别注重艺术实践,在校内外举办的独唱、独奏音乐会上与学生同台演出。其二是外籍音乐家对中国音乐作品创作的有益探索。在这方面阿隆·阿甫夏洛穆夫作出了杰出的贡献。俄国犹太人阿隆·阿甫夏洛穆夫(1894—1965年)1914年来华,1947年赴美。他在采集河北、山东等地民间音乐的基础上,创作了一批具有中国民族风格的音乐作品。他根据观音的传说故事和传统戏曲音调创作了歌剧《观音》(1921年),舞剧《琴心波光》(1933年)、《佛与五星》、《古刹惊变》②,以及歌剧《孟姜女》(1945年)等。他还根据我国民间音调创作了交响诗《北平之印象》③、《钢琴协奏曲》(1936年)、《第一交响曲》(1940年)、《小提琴协奏曲》(1938年)等作品。又据京剧武戏节奏特点创作了《钟馗舞》和《弓箭舞》。他还为《诗经》和古诗谱写了不少艺术歌曲,创作了舞剧《凤凰涅槃》④,二胡曲《贵妃之歌》和《夜曲》⑤。阿隆在中西融合的音乐创作生涯中成果卓著。此外,在音乐传统与创新问题上他还有较深的理论见解:"我认为,当代中国音乐应该是过去多少世纪以来创造出的东西的不断发展,并由我们通过戏剧保留下来的传统来继承。如果这些传统已经过时无用,我们就应摆脱出来,不应犹豫不决。但是在这样做的时候必须充分理解这些传统,进而精心利用它们来创造符合现代总的文化目标和要求的新传统和新的表现形式。只有通过这种推陈出新的方式,我们才能避免停滞,继续前进。与此同时,还必须对西方音乐创作技巧进行理论上的学习,但是特别要注意,如何使之适用于本国音乐素材。这两种工作方式,将使未来的中国作曲家的理想进一步深化,并帮助他们创作出反映自己一代社会和文化生活的音乐⑥。"其三是外籍音乐家在促进中国音乐创作走向世界和发扬民族特色上的贡献巨大,在这方面齐尔品做得工作最多。美籍俄裔作曲家、钢琴家齐尔品⑦1934年来华访问演出并被中国教育部聘为音乐顾问的三年时间里,深入考查当时中国的音乐教育⑧。他举办"征求中国风味钢琴曲"作品比赛⑨,刺激了中国音乐创作走向世界。评选中,贺绿汀的《牧童短笛》获头奖;俞便民、老志诚、陈田鹤、江定仙的作品分别获二等奖;贺绿汀的《摇篮曲》获荣誉二等奖。1935年,他为了出版中国和日本作曲家的作品,他创立了音乐出版社,并发行欧美。该社出版的第一部作品就是贺绿汀的《牧童之笛》⑩。为帮助中国学生用五声音阶作曲,他写了五声音阶的钢琴教科书和五声音阶练习曲《第二组曲》;并运用民族音调和中国乐器演奏特点写成《中国小品》、《皮影戏》

---

① 陈洪:"忆萧友梅先生与抗战初期的上海国立音专",《音乐艺术》1987年第4期。

② 《古刹惊变》是阿隆·阿甫夏洛穆夫1935年创作的,又名《香篆幻镜》。

③ 《北平之印象》是阿隆·阿甫夏洛穆夫1923年创作的,又称《北京胡同》。

④ 《凤凰涅槃》是阿隆·阿甫夏洛穆夫1946年根据郭沫若的长诗创作了一部同名舞剧。

⑤ 《贵妃之歌》和《夜曲》是阿隆·阿甫夏洛穆夫为著名民乐演奏家卫仲乐创作了两首二胡曲。

⑥ 〔美〕雅各—阿甫夏洛穆夫:《把阿甫夏洛穆夫的音乐送回中国》,载《光明日报》1985年5月19日第3版。

⑦ 齐尔品(1899—1977),原名亚历山大·尼可拉耶维奇切列普宁。

⑧ 欧阳美伦:"简介齐尔品的一生及其作品",《音乐艺术》1982年第4期。

⑨ 1934年5月他在上海委托萧友梅在国立音专举办"征求中国风味钢琴曲"作品比赛。

⑩ 贺绿汀的《牧童之笛》出版后改称《牧童短笛》。

等。他曾多次举行个人音乐会，被聘为音专的第一位名誉教授。他说："中国人应该走自己的道路，发扬民族音乐的传统，创作出有自己民族音乐的特色，去丰富世界的音乐。"①为了学习中国民族音乐，他拜戏曲理论家齐如山为师，为义父，故有了中国名"齐尔品"；他拜访程砚秋，对京剧提出过独特的见解。在 1947 年第一届"布拉格之春"音乐节上，齐尔品的爱人李献敏演奏了齐尔品、贺绿汀、老志诚、刘雪庵等人的中国作品；周小燕演唱了齐尔品的《桃花店杏花村》②、《春眠不觉晓》③和贺绿汀、刘雪庵、江文也等人的艺术歌曲。由于齐尔品在中外音乐文化交流中的积极努力，中国音乐家及其作品在欧洲乐坛上产生了巨大的影响。其四是交响乐在中国的早期传播。19 世纪末，外国管弦乐队在华演出已开始。1897 年上海成立了"公共乐队"④，1922 年定名为上海工部局交响乐队，1927 年后加入了中国演奏队。最早入该团的中国人有小提琴演奏家谭抒真、王人艺、陈又新，大提琴演奏家张贞黻等。该团不但演出了大量的外国交响乐作品，还介绍过黄自、阿甫夏洛穆夫等人的作品。男低音歌唱家夏里亚平、小提琴家克莱斯勒和海菲兹、女高音歌唱家加里库契等来华外籍音乐家都曾与该团合作演出。该团不少演奏员都担任过国立音专的教学工作，为提高中国专业音乐教育水平发挥了积极作用，也为我国交响乐的发展打下了最初的基础。其五是外国音乐家的访华演出，推动了中外音乐交流的深入发展。我国新乐历程初期，外国音乐家来华演出为数不多，传播面也不普遍。1923 年，奥地利小提琴家克莱斯勒的北京音乐会，演奏了欧洲著名音乐家的作品⑤和克莱斯勒本人的作品。1924 年 9 月，俄罗斯—乌克兰大歌剧团在北京演出⑥歌剧和交响乐；意大利歌剧团在上海演出了意大利歌剧⑦。小提琴家克莱斯勒（奥）、海菲茨（美籍俄裔）、埃尔曼（美籍俄裔）、西格蒂（匈）、津巴利斯特（美籍俄裔）、贾科·蒂保（法），男低音歌唱家夏里亚宾（前苏）、女高音歌唱家加里库契（意），钢琴家阿图尔·鲁宾斯坦（波）等人曾在北京、上海、天津、长春、哈尔滨等地演出。此期外国音乐家来华演出尽管为数不多，但它增进了中国人对外国音乐艺术的真切理解，也在一定程度和一定层面上提高了艺术视野和鉴赏水平。

六、中国音乐文化的对外传播

在新乐历程中已见记载的中国音乐的对外传播应始于王韬的《海外壮游》（1867 年），文章记述了当年一个粤剧团在法国演出的情景⑧。20 世纪以后的中国音乐对外的传播主要见于五个方面：其一是梅兰芳的出国演出。1919 年和 1924 年梅兰芳赴日本演出，与日本著名演员尾上梅

---

① 刘雪庵："怀念俄国作曲家车列普宁"，《音乐与音响》1982 年 6 月第 120 期。

② 《桃花店古花村》是齐尔品据云南民歌改编的艺术歌曲。

③ 齐尔品为唐诗《春眠不觉晓》谱写的花腔女高音技巧的艺术歌曲。

④ 外国人组织的仪仗性的铜管乐队。

⑤ 从节目单观之，当时演奏了贝多芬的《克鲁采尔奏鸣曲》、门德尔松的《e 小调协奏曲》、莫扎特的《C 大调回旋曲》、勃拉姆斯的《圆舞曲》。

⑥ 据中国音协、中国音乐研究所 1959 年编《中国近现代音乐史参考资料》106 号第 69～70 页，载当时演出了阿齐莫夫斯基作曲的歌剧《故国英雄》；瓦连齐诺夫作曲的《飞絮禅心》；西森柯作曲的《五月之夜》以及瓦连齐诺夫作曲的《天方秘史》。

⑦ 当时演出的意大利歌剧包括多尼采蒂的《拉美莫尔的露契亚》、威尔第的《弄臣》及《茶花女》，普契尼的《蝴蝶夫人》和《绣花女》等名作。

⑧ 廖辅叔：《王韬与西洋音乐》，载《音乐研究》1984 年第 2 期。

幸、中村雀右卫门等人同台演出。1922 年 10 月,梅兰芳赴香港演出[①],得港胞和外籍人士共同赞扬,随梅兰芳之名中国传统京剧远扬海外。1930 年,他赴美演出期间[②],与戏剧家贝拉斯考、斯达克·杨,电影艺术家卓别林、范朋克、玛丽·壁克福,舞蹈艺术家露丝·丹尼斯和泰德·萧思等进行过交流。在洛杉矶演出后,他被南加州大学和波摩那学院授予文学博士荣誉学位。波摩那学院院长称赞他:"您这次访美演出,宣传东方艺术,联络美中人民之间的感情,沟通世界文化,这样伟大的功绩几十年来还未有过。"[③]1935 年,梅兰芳赴苏联演出期间观摩了苏联的戏剧、歌剧、芭蕾。他的演出受到著名文学家高尔基的关注[④]。其二是黎派歌舞的南洋之行。1928 年,黎锦晖率领其"中华歌舞团"赴南洋巡回演出了八个多月[⑤]。演出的节目形式多样,尤其是黎锦晖独创的儿童歌舞表演[⑥]受到观众和教育、新闻界的热烈称赞。在香港"五天演出,天天客满,澳门侨胞也闻讯赶来,英国、葡萄牙等国观众也不少。由于侨胞盛情要求,我们又续演了三天"[⑦]。其三是卫仲乐赴美的民乐演奏。1938 年 10 月,琵琶演奏家卫仲乐随"中国文化剧团"[⑧]赴美演出。在美国 30 多个城市演出了一年。卫仲乐演奏的琵琶套曲《十面埋伏》,引起了不小的轰动,折服了美国观众,他们惊叹四根弦的琵琶,竟能表现出交响乐队的音乐效果。旧金山报纸以世界著名小提琴家克莱斯勒的名字比喻卫仲乐在琵琶上的杰出成就[⑨]。卫仲乐还在纽约电视台演奏古琴,介绍中国民族音乐。美报称他是"第一个上美国电视台的中国人"。在美演出后,他灌制了四张民乐唱片,促进了中国传统民乐在美国的流传[⑩]。其四是任光赴法的募捐演出。抗战爆发后任光在法国组织了"华侨合唱团",并为祖国难民募捐。在 42 个国家代表举行的反法西斯侵略大会上,他指挥华侨合唱团演唱《义勇军进行曲》。其后,他在南洋一带组织音乐社团,将救亡歌声再度播扬海外。其五是刘良模的在美的歌咏活动。40 年代初,刘良模在纽约组织了"华侨青年歌唱队",演唱了我国新乐期音乐家创作的救亡歌曲。美国黑人歌唱家罗伯逊也与其合作,录制了以《义勇军进行曲》为名的六首抗战歌曲和民歌唱片,发行全世界。1943 年,他介绍给普林斯顿大学合唱团《黄河大合唱》,用英文演出后,在美国反响很大。

七、外国音乐论著的翻译和出版

在新乐历程中,外国音乐论著的翻译和出版从 20 纪初始便开始逐步增多。1905 年曾志忞

---

① 1922 年 10 月梅兰芳应香港太平戏院之邀,率团赴港演出传统戏,新编古装舞蹈戏和现代时装戏 30 多出,近一个月的演出。参见梅绍武:《我的父亲梅兰芳·第一次访问香港》。

② 1930 年梅兰芳赴美演出半年多,先后到过西雅图、芝加哥、华盛顿、旧金山、洛杉矶、圣地亚哥、檀香山等城市。演出了《打渔杀家》、《汾河湾》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《嫦娥奔月》、《天女散花》、《上元夫人》等剧。

③ 梅绍武:《我的父亲梅兰芳·为祖国争光》。

④ 梅兰芳演出后向高尔基赠送了剧照,这张照片现藏在高尔基博物馆,成为中苏友谊和文化交流的历史见证。参见梅绍武:《我的父亲梅兰芳·梅兰芳和高尔基》。

⑤ 这次演出先后到过中国香港、新加坡、泰国、马来西亚、菲律宾等地。

⑥ 当时表演的节目有《可怜的秋香》、儿童歌舞剧《麻雀与小孩》、《月明之夜》、《小羊救母》、《春天的快乐》、《小利达之死》等。

⑦ 黎锦晖:"我和明月社(下)",《文化史料丛刊》1983 年第 4 期。

⑧ "中国文化剧团"是应国际红十字会救急总署之邀组建的团体。

⑨ 林友仁:"民族器乐演奏家卫仲乐",《文汇月刊》1983 年第 9 期。

⑩ 这四张民乐唱片的曲目有琵琶曲《歌舞引》、《飞花点翠》,古琴曲《阳关三叠》、《醉渔唱晚》,二胡曲《病中吟》、《光明行》,箫曲《妆台秋思》,笛曲《鹧鸪飞》等。参见徐立胜:《国乐大师——卫仲乐》,载《音乐爱好者》,1986 年第 1 期。

译《日本之音乐非真音乐》；沈心工编译《小学唱歌教授法》；1913 年高寿田编译《和声学》①；1931 年，张洪岛编译了比多韦兹基著的《提琴演奏法》；1933 年，陈洪译著了《基本乐学》；1935 年钱仁康（即金仕唐）翻译了美国奥列姆的《乐理与作曲》；1936 年，张洪岛翻译了俄国里姆斯基科萨可夫的《实用和声学》，贺绿汀翻译了英国普劳特的《和声学理论与实用》等。1929 年《大英百科全书》以及《意大利百科全书》重新修订时，聘请王光祈撰写了中国音乐的专条。这项工作当推丰子恺和缪天瑞贡献最为突出。

缪天瑞 1927 年翻译了 J. 列文的《钢琴弹奏的基本法则》；1930 年翻译了日本井上武士的《作曲入门》；1933 年翻译了伊廷孝原的《对位法概论》；1934 年翻译了 H. 牛顿的《歌曲作法》；1935 年翻译了日本黑泽隆朝的《作曲法》；1948 年编译了英国柏顿绍的《乐理初步》；1949 年编译了美国该丘斯的《音乐的构成》、《曲式学》和《曲调作法》等②。缪天瑞所译该丘斯的音乐专著，为我国专业音乐教育提供了教材和重要的教学参考资料。

第十一节　商业音乐活动

在 20 世纪三四十年代，在我国抗日救亡歌曲运动如火如荼地开展之际，商业性质的流行音乐也在新乐历程中初登乐坛，中国商业流行歌曲逐步蔓延开来。在商业流行歌曲中，出现了黎锦晖、黎锦光、陈歌辛等作曲家和周璇、李香兰、王人美、白虹、黎明晖、严华等一批影坛、歌坛两栖明星。

一、黎锦晖的商业流行歌曲

黎锦晖是我国商业流行歌曲创作的开山老祖，是我国 20 世纪二三十年代推动商业流行歌曲创作繁荣的重要作曲家，也是促进我国当时唱片业、电影和广播音乐发展的领军人物。

1927 年，黎锦晖在上海创办中国第一所歌舞人才学校——中华歌舞专科学校，为我国流行音乐的发展建立了最初的培养基地。1928 年他创作了大量商业流行歌曲，以适合当时城市市民阶层的要求和追求商业性目的，其中《桃花江》、《毛毛雨》、《特别快车》流行甚广。因传播媒体和唱片业的发展，这些歌曲在当时产生了巨大的影响。1930 年黎锦晖在上海创办了"明月歌舞团"，该团培养了周璇、王人美、白虹、严华、黎锦光等流行音乐人才。

黎锦晖的流行歌曲和舞曲风靡一时，被人称为"黎派歌舞"，这一时期又被称为流行音乐的"黎锦晖时代"。他的流行音乐多为商业演出而作，必然追求票房价值，追求爵士化的时尚。除此之外，黎锦晖主张"中国人唱中国歌"，主张创造出中国人喜闻乐见的"最流行最普通的歌"，所以他选择了"用民众喜爱而且能结合现代口语的俗乐形式作曲"，使他的歌曲采用了口语化、通俗化的民间音调而具有传播性、传承性、通俗性和大众化。

为什么黎锦晖在 20 世纪 30 年代创作的商业流行歌曲在历史上一度贬称为"黄色歌曲"和"靡靡之音"，黎锦晖本人被冠以"黄色歌曲的鼻祖"呢？笔者以为，这里应该包括两个原因：其一是他的有些流行歌曲确实存在着艺术质量不高和低俗的问题。其二是这些歌曲内容都是以人情中的情爱和性爱为主题，音乐表现或柔情似水，或甜蜜热烈，或多愁善感，或情性挑逗，与当时腥

① 张静蔚：《音乐史料和论文汇编》（近代部分），1983 年 10 月油印稿。

② 以上所列各音乐家译著书目参见《中国大百科全书—音乐、舞蹈卷》中有关人名条目。

风血雨的民族矛盾、惨烈无比的抗日斗争的社会环境格格不入,其反差何其之大,必然引起了革命群众和革命音乐家的强烈不满。但黎锦晖在新乐历程中的商业流行歌曲作品良莠不齐,一棍子打死,笼统斥为黄色歌曲也是欠妥的。

二、金嗓子——周璇

周璇(1919—1957年),我国20世纪30年代著名的歌影两栖明星。原名周小红,生于苏州一个牧师家庭。4岁时被拐卖,童年遭人欺凌,过着凄苦生活。1931年她12岁便进入明月歌舞团。次年,因演唱《民族之光》中"与敌人周旋于沙场之上"一句尤其打动听众,而得名"周旋"。由于周璇勤奋聪颖,很快走红成为影坛明星。1935年始她参加了左翼进步电影拍摄。她在电影《马路天使》中扮演歌女小红所唱的《四季歌》、《天涯歌女》那种纯真、自然的歌喉甜美无比,至今仍能打动听众,并一直在传唱。

周璇相继在新华歌剧社和艺华、新华、国华、香港大华影业公司当明星,她拍摄了《长相思》、《天涯歌女》、《渔家女》、《忆江南》、《解语花》、《清宫秘史》、《鸾凤和鸣》、《马路天使》、《夜店》等42部影片,被誉为当时的"影后"。她演唱了《夜上海》、《何日君再来》、《五月的风》、《爱的神箭》、《花样的年华》、《天涯歌女》、《四季歌》、《拷红》、《难民歌》等300多首电影歌曲。她以音色优美、吐字清楚、音质宽厚甜美而被誉为"歌后"和"金嗓子"。在众多明星中周璇最为耀眼。由于时代、家庭、事业诸多原因,她得了精神病,1957年逝世,时年38岁。

三、黎锦光流行歌曲创作

黎锦光(1907—1993年),笔名"李七牛",是黎锦晖的七弟。自幼喜好竹笛、二胡和湖南花鼓戏。先后在长沙第一师范、湖南大学附中、湖南大学土木系学习。曾入黄埔军校,参加过北伐。大革命失败的1927年,黎锦光加入了黎锦晖的"中华歌舞团",并随团赴南洋巡回演出。1930年他加入了"明月歌舞团",随团赴北京、天津等大城市巡回演出。1931年黎锦晖将"明月歌舞团"改成"联华歌舞班",黎锦光与周璇、聂耳等人同班共事。黎锦光一边在实践中尝试着创作和改编一些歌曲,一边随黎锦晖进一步学习作曲和配器知识。1939年黎锦光任百代唱片公司音乐编辑,开始了他流行歌曲创作的活跃阶段。

《五月的风》是黎锦光流行歌曲创作的代表作之一,此歌由陈歌辛作词,歌曲用湖南民歌音调写成的,伴奏以二胡为主奏乐器,特色鲜明。歌词是:"五月的风吹在天上,朵朵的云儿颜色金黄。假如云儿是有知,懂得人间的兴亡,它该掉过头去离开这地方。"最后一句意味深长,是在暗示人们离开这个被日寇占领的孤岛上海。其歌曲内容反映了社会的现实题材,超出当时流行歌曲郎情妾意、风花雪月的主流内容。《夜来香》也是黎锦光流行歌曲创作的代表作之一,此歌作于1944年。该曲在音乐材料上用中国的五声音阶与西洋的七声音阶相融合,借用了"伦巴"的舞蹈节奏,寓情于物、情景交融。该曲是一首幽婉的具有较高艺术性的小夜曲,加上李香兰美妙动听的演唱,使不同层次的人均可从中获得的艺术享受,是至今听众仍十分喜爱的歌曲。其后,翻唱此歌者较多,以台湾女歌手蔡琴最为成功。《疯狂世界》是黎锦光在电影《渔家女》中创作的插曲,此歌创作于1943年,也是黎锦光流行歌曲创作的代表作,由李隽青作词。歌曲内容对醉生梦死的腐朽生活有一定的揭露和批判,发人深思。《香格里拉》是电影《莺飞人间》的插曲,由陈蝶衣作词,由欧阳飞莺演唱,创作于1946年,是黎锦光影响最大的一首流行歌曲。"香格里拉"是传说中的世外桃源,歌曲内容表现了作者对世外桃源、幻想天堂的追求,ABA曲体,中段突然转调形成对比,令人耳目一新。现翻唱者甚多,如香港奚秀兰等。

黎锦光创作的电影插曲流传甚广，除上述影片外还有1940年创作的电影《西厢记》的插曲《拷红》，1941年创作的电影《天涯歌女》的插曲《襟上一朵花》，1942年创作的电影《恼人春色》的主题歌《钟山春》，1944年创作的电影《红楼梦》的插曲《葬花》和电影《鸾凤和鸣》的插曲《讨厌的早晨》，1947年创作的电影《长相思》的插曲《黄叶舞秋风》和电影《忆江南》的插曲《人人都说西湖好》等。黎锦光的商业流行歌曲创作带有鲜明的民族风格，常借鉴地方戏曲音调和说唱音乐，多采用五声音阶的旋律和舞曲节奏型伴奏，口语化的词曲结合，有时借用西方音乐的曲式结构。在整体风格上比较适合当时市民阶层的欣赏口味。

四、歌唱家李香兰

李香兰是1921生于中国的日本人，著名日籍歌影两栖明星。日本名为山口淑子，“李香兰”是她唱“满洲新歌曲”时用的中国艺名。曾跟随外籍女高音歌唱家波多列索夫学习声乐。1942年在上海主演描绘林则徐禁烟故事的影片《万世流芳》，并在影片中演唱主题歌《卖糖歌》和《戒烟歌》而走红。她歌声的流传主要依靠上海百代唱片公司灌制的唱片，其中有《海燕》、《忘忧草》、《第二梦》、《花香为情郎》、《恨不相逢未嫁时》等歌曲。她最受听众欢迎的三首歌曲是《夜来香》、《何日君再来》和《苏州夜曲》。1946年到日本定居。她称日本为祖国，称中国为故国。

李香兰有较高的音乐艺术修养，寓情于物、声情并茂。她的音色尤其甜美，又有较好的美声发声方法，所以她演唱的高音部分听起来极其轻松自然、美妙悦耳。由于她用美声唱法演唱流行歌曲从而使人耳目一新。她所演唱的流行歌曲多选择中西结合的音乐材料(中国民族五声与西洋大小调式的结合)、脉冲的音乐律动(“伦巴”等舞蹈节奏)、动性的音乐节奏和戏剧性较大变化的音强，加之她对声乐的灵性与悟性，从而使她演唱的歌曲柔而不弱、美而不伤、甜而不过，达到较高的艺术境界。李香兰的演唱艺术对后世流行歌手的影响较大，不少港台歌星模仿和翻唱她演唱的歌曲，其中蔡琴较为突出。

五、流行歌仙——陈歌辛

陈歌辛是20世纪40年代我国著名流行歌曲作家。由于他创作了《玫瑰玫瑰我爱你》、《蔷薇处处开》、《渔家女》等大量流行歌曲，人称“歌仙”。1941年上海沦陷后，他任职于汪伪政权的“中华联合电影制片股份有限公司”，其间创作了一些不良作品，使其艺术人生留下污点。1946年任大中华电影公司作曲，其间创作了众多电影插曲，如《夜上海》、《花样的年华》和《凤凰于飞》等，不少歌曲至今还在传唱。建国后他给美术片配乐，但影响远不如40年代。

陈歌辛为电影《天涯歌女》创作的《玫瑰玫瑰我爱你》是其代表作之一。歌曲的曲调运用ABA曲式，音乐素材十分精练，词曲音高同步，旋律易唱上口。〔美〕B. 克罗斯比等流行歌星也大唱此歌，此歌早已走向世界流行歌坛，深受听众们的关注，陈歌辛1942年为电影《蔷薇处处开》创作的主题歌《蔷薇处处开》也是其商业流行歌曲的代表之作。此歌由当时著名歌星龚秋霞演唱，流传甚广。歌曲的内容表现了市民阶层为娱乐而娱乐的思想，与当时进入抗战后期的黎明前的黑暗社会相比极不谐和。

六、其他流行歌曲明星

在我国新乐历程中，商业流行歌曲明星还有严华、姚敏、黎明晖、王人美、白虹、龚秋霞、姚莉、张露、严折西、许如晖、李厚襄等人，他们在20世纪三四十年代创作和演唱了一批为其时和其后人们耳熟能详的流行歌曲。

严华(1913—1992 年)原名运华,参加明月歌剧社后接受黎锦晖建议改名严华。毕业于北平国立尚志商业学校。在明月歌剧社任男声主唱,为周璇的启蒙老师并结为伉俪,后离异。一生创作了商业流行歌曲 100 余首。其代表作有《卖相思》(包乙词,姚莉演唱)、《扁舟情侣》、《月圆花好》、《送君》、《银花飞》、《天堂歌》、《难民歌》等。

姚敏(1917—1967 年)原名姚振民,上海人。曾随日本作曲家服部良一学习作曲,后与其胞妹姚莉经常同台演唱。姚敏的商业歌曲的代表作有《春风吻上了我的脸》(陈蝶衣词,于飞飞演唱)、《蔷薇花》、《我爱妈妈》、《南海之晨》、《我是浮萍一片》、《喜临门》、《恨不相逢未嫁时》等。1950 年后定居香港。

黎明晖(1909—2003 年),中国新乐期歌影两栖明星,黎锦晖之女,是我国第一首流行歌曲《毛毛雨》的首唱者。她演唱的代表作还有《舞榭之歌》、《人面桃花》、《妹妹我爱你》、《可怜的秋香》、《寒衣曲》、《月明之夜》等,并主演过《女人》、《清明时节》、《压岁钱》等影片。

王人美(1914—1987 年),中国新乐期歌影两栖明星。13 岁进关美女校(中华歌舞团前身)学习歌舞,后在明月歌剧社成为"四大天王"之一。她的成名作有《特别快车》、《桃花江》、《渔光曲》、《铁蹄下的歌女》、《梅娘曲》等。

白虹(1920—1992 年),中国新乐期著名歌影两栖明星。1931 年参加明月歌剧社。1935 年以《闹五更》夺得"广播歌星竞选"冠军。代表曲有《莎莎再会吧》、《蔷薇花》、《春天的降临》、《我要你》等。

龚秋霞(1918—　),中国新乐期著名歌影两栖明星。少女时期曾参加梅花歌舞团。1936 年从影,主演《古塔奇案》并演唱主题曲《秋水伊人》而一举成名。她演唱的商业流行歌曲有《蔷薇处处开》等。

姚莉(1921—　),中国新乐期著名的商业流行歌星,1937 年演唱《卖相思》一举成名,有"银嗓子"的美誉。其代表曲有《玫瑰玫瑰我爱你》、《恭喜、恭喜》、《人隔万重山》等。1949 年赴香港继续歌坛生涯。

张露,原名张秀英,江苏苏州人,中国新乐期著名的商业流行歌星。她演唱过的商业流行歌曲较多,其代表歌曲有《你真美丽》、《望穿秋水》、《春游曲》、《燕燕于飞》、《静静的河边》、《给我一个吻》等。

参考文献

1. 中国大百科全书·音乐卷.北京:中国大百科全书出版社,1989.
2. 杨荫浏.中国古代音乐史稿(上下册).北京:人民音乐出版社,1981.
3. 杨荫浏,阴法鲁.宋姜白石创作歌曲研究.北京:人民音乐出版社,1957.
4. 冯文慈.中外音乐交流史.长沙:湖南教育出版社,1998.
5. 刘再生.中国古代音乐史简述.北京:人民音乐出版,1989.
6. 刘再生.中国音乐史简明教程.上海:上海音乐出版社,2006.
7. 孙继南.中国音乐史通史简编.济南:山东教育出版社,1991.
8. 王光祈.中国音乐史.桂林:广西师范大学出版社,2005.
9. 梁茂春,陈秉义.中国音乐通史.北京:中央音乐学院出版社,2005.
10. 陈四海.中国古代音乐史.北京:国际文化出版公司,1995.
11. 孙星群.西夏辽金音乐史稿.北京:中国青年出版社,1998.
12. 祁文源.中国音乐史.兰州:甘肃人民出版社,1989.
13. 田青.中国古代音乐史话.上海:上海文艺出版社,1984.
14. 廖辅叔.中国古代音乐简史.北京:人民音乐出版社,1964.
15. 李纯一.中国古代音乐史稿(第一分册).北京:人民音乐出版社,1964.
16. 金文达.中国古代音乐史.北京:人民音乐出版社,1994.
17. 吴钊,刘东升.中国音乐史略.北京:人民音乐出版社,1983.
18. 王子初.中国音乐考古学.福州:福建教育出版社,2003.
19. 许健.琴史初编.北京:人民音乐出版社,1982.
20. 陶亚兵.中西音乐交流史稿.北京:人民音乐出版社,1994.
21. 吉联抗.春秋战国音乐史料.上海:上海文艺出版社,1980.
22. 吉联抗.[乐记]译注.北京:人民音乐出版社,1958.
23. 吉联抗.吕氏春秋中的音乐史料.上海:上海文艺出版社,1978.
24. 缪天瑞.律学.北京:人民音乐出版社,1982.
25. 缪天瑞,等.中国音乐词典.北京:人民音乐出版社,1984.
26. 缪天瑞,等.中国音乐词典(续编).北京:人民音乐出版社,1992.
27. 中央音乐学院中国音乐研究所.中国古代乐论选辑.1961.
28. 蔡仲德.中国音乐美学史.北京:人民音乐出版社,1995.
29. 崔宪.曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究.北京:人民音乐出版社,1997.
30. 向延生.中国近现代音乐家传.沈阳:春风文艺出版社,1994.
31. 张永鑫.汉乐府研究.南京:江苏古籍出版社,1992.
32. 〔日〕林谦三.东亚乐器考.北京:人民音乐出版社,1962.
33. 〔日〕林谦三.敦煌琵琶谱的解读研究.潘怀素,译.上海:上海音乐出版社,1957.
34. 〔日〕林谦三.隋唐燕乐调研究.郭沫若,译.北京:商务印书馆,1955.

35. 王迪. 琴歌. 北京：人民音乐出版社，1983.
36. 金千秋. 全宋词中的乐舞资料. 北京：人民音乐出版社，1995.
37. 刘永济. 宋代歌舞剧曲录要. 上海：古典文学出版社，1957.
38. 中国艺术研究院音乐研究所. 中国音乐年鉴(1987—2006).
39. 张静蔚. 中国近代音乐史料汇编. 北京：人民音乐出版社，1997.
40. [清]荣斋. 弦索十三套. 曹安和，简其华，译. 北京：人民音乐出版社，1979.
41. 汪毓和. 中国近现代音乐史. 北京：人民音乐出版社，1984.
42. 汪毓和. 音乐史论新选. 北京：中国文联出版公司，1996.
43. 汪毓和. 中国近现代音乐家评传(上册). 北京：文化艺术出版社，1992.
44. 中国艺术研究院音乐研究所. 中国音乐史图鉴. 北京：人民音乐出版社，1988.